

分类号 \_\_\_\_\_

密级 \_\_\_\_\_

学校代码 10542

学号 201302161291

## 论德彪西练习曲的印象主义风格

### A Study of Impressionism in Debussy's Etudes

研究生姓名 李辰

指导教师姓名、职称 朱咏北 教授

学科专业 音乐与舞蹈学

研究方向 钢琴艺术表演与理论研究

湖南师范大学学位评定委员会办公室

二零一六年五月



## 摘 要

本文以德彪西《十二首钢琴练习曲》为研究对象，参考相关的文献，结合实际的谱例，总结出德彪西在《十二首钢琴练习曲》创作过程中，受到象征主义文学与印象主义绘画的影响，将它们的创作元素与精华巧妙的融合到自己的这部音乐作品中，摒弃传统音乐的创作形式，从而开创自己独特的印象主义音乐风格。通过对德彪西《十二首钢琴练习曲》实际谱例的分析和研究，以期从音乐色彩以及演奏技法中来分析印象主义音乐的风格。

论文共分为绪论、正文和结语三个部分。绪论简单的介绍了印象主义音乐与音乐家德彪西，并且讨论了近几年相关方面已有的研究成果，在此基础上，提出自己此篇论文创作的目的。正文从德彪西与印象主义入手，介绍德彪西的艺术生涯以及印象主义音乐的由来，将这些重要的概述作为铺垫，引出第二章和第三章从实际谱例中去分析德彪西这部练习曲，旨在更好、更直观、更全面的了解印象主义音乐的风格特征。在结语中，总结象征主义文学注重暗示，将思想寄托在某一事物中的这一特点和印象主义绘画描绘光与色变化交汇的瞬间这一特色对印象主义音乐的影响，强调印象主义音乐在旋律、和声、力度、调式以及演奏技巧等方面独特的创新性特征。本文以德彪西《十二首钢琴练习曲》为研究主体，以期让更多的读者从这部印象主义练习曲中更好的把握印象主义音乐的风格。

关键词：印象主义，德彪西，练习曲

## ABSTRACT

This paper studies the Debussy's *12 Piano Etudes* and refers to related literature and practical examples, thus concluding that the composing of *12 Piano Etudes* was deeply influenced by symbolist literature and impressionist painting. Debussy integrates fantastically the elements and essence of these two art genres into his music work. Abandoning the creation form of traditional music, Debussy created his own distinct impressionism music style. Through analyzing and studying the spectrums of Debussy's *12 Piano Etudes*, this paper wants to analyze the style of impressionism music from the perspective of music color and performance technique.

This paper has three parts: introduction, body and conclusion. The first part briefly introduces impressionism music and musician Debussy and discusses the research achievements made in recent years in this field. On the basis of introduction, this paper comes up with the goal of this paper. In body part, this paper starts with Debussy and impressionism to introduce the beginning of Debussy's art life and the origin of impressionism music. Based on these important concepts, this paper analyzes the etudes of Debussy in order to analyze the characteristics of impressionism music in better, more directly and comprehensively. In the last part, this paper concludes that impressionism music is influenced by the fact that symbolist literature emphasizes hints and expresses sentiments with objects and impressionism painting describes the moment when light and color meets. In addition, this paper also found that impressionism music has unique characteristics in rhythm, harmony,

force, mode and techniques. This paper uses the 12 Piano Etudes as research object in the hope of helping more readers master the style impressionism music from this impressionism etudes.

**Key words:** Impressionism, Debussy, Etudes

# 目 录

摘要.....	I
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>II</b>
绪论.....	1
第一章 练习曲的创作背景分析——德彪西与印象主义艺术.....	5
第一节 印象主义音乐的由来.....	5
一、印象主义音乐颠覆浪漫主义音乐.....	5
二、印象主义绘画和象征主义文学对印象主义音乐的影响.....	6
第二节 德彪西的艺术生涯.....	12
第三节 德彪西印象主义音乐风格.....	15
第四节 德彪西练习曲的功能概述.....	18
第二章 德彪西练习曲的印象主义风格.....	19
第一节 德彪西练习曲介绍.....	19
第二节 朦胧斑斓的旋律.....	22
第三节 片段零碎的节奏.....	25
第四节 层次鲜明的力度.....	28
第五节 模糊复杂的结构.....	30
第六节 细腻繁复的调式与和声.....	31
第三章 德彪西钢琴练习曲印象主义风格的诠释.....	37
第一节 踏板的运用.....	37
第二节 手指触键的方式.....	41
第三节 指法的安排.....	43
结 语.....	44
参考文献.....	46
后 记.....	49
湖南师范大学学位论文原创性声明.....	50

## 绪论

印象主义，也称印象派，是流行于十九世纪六十年代到二十世纪初的法国、欧洲乃至全世界的一种艺术思潮，作为十九世纪西方的艺术中心，主宰法国艺术领域的仍然是传统并且势力强大的官方学派，直到十九世纪的下半叶，法国出现了一批反对墨守成规，提出要创新的青年画家，它们反对传统学院派对法国艺术思想的统治。由于自己所创作出来的作品不被官方学院派艺术家们所接受，他们就自己聚集在咖啡馆或是某个青年艺术家的家中，共同交换着自己的艺术见解，以求共同寻求新的艺术发展道路。

印象主义音乐是 19 世纪末主要在法国流行的一种音乐流派，受“象征主义文学”和“印象主义绘画”的影响，印象主义音乐与浪漫主义时期的音乐有所不同，它并不注重描述现实的事件，而是建立在不同的色彩上，描述不同的意境。印象主义音乐在创作手法上进行了大胆改革，在音乐表现的观念上也有所突破，印象主义认为音乐不再是作为直接抒发内心情感的手段，而是通过音响色彩来描写一些特定事物或是片段，给人以无限的想像空间，以此来表达心境和意境，因此，音乐的色彩性在印象主义音乐中占有了非常重要的地位，不同的音乐色彩能表现出不同的情境。

作为印象主义音乐的代表人物，“德彪西虽然并不喜欢也不接受大家将‘印象主义者’这一称号加在他头上”<sup>①</sup>，但不可否认，他的创作开启了音乐的新纪元，对法国乃至全世界的音乐都产生了深远的影响，他的音乐承载了印象主义音乐的多种特色，他将音乐与印象派绘画艺术风格结合在一起，用音乐描写画面，是近代印象主义音乐的代表人物。德彪西在 1887 年创作了一部交响曲《春天》，就有学院派的音乐家提醒德彪西要“警惕模糊的印象主义”。<sup>②</sup>到了 1894 年，德彪西所创作的《弦乐四重奏》在布鲁塞尔首演后，人们才慢慢的接受了印象主义音乐的创作风格。

德彪西在音乐方面的实践，主要是在钢琴演奏方面，他所创作的钢琴作品给人们留下了深刻的印象，他创作出一系列优秀的钢琴作品，不仅仅是扩充了钢琴

① [法]让·巴拉凯著，储围围、白云、宋杭译，德彪西画传[M].北京：中国人民大学出版社，2004：231.

②管谨义，欧洲著名音乐家评传[M].太原：北岳文艺出版社，2000：24.

曲目的数量，更是在钢琴技法的创作方面增添了不少色彩。美国钢琴教育家汤普森在书中就曾写到：“在为钢琴写作时，他面对的是一种对他的亲手触动反应灵敏的表达媒介，也是一种伴侣一般，用不着通过别人代劳就能起作用的表达媒介。”<sup>①</sup>1915年，在德彪西创作生涯晚期的时候创作了这部《十二首钢琴练习曲》。该作品颠覆了传统练习曲创作的概念，一反为了技巧的训练而创作的这一传统，主张将听觉与视觉效果也带入到练习曲中，追求丰富的音响效果和音色的表达。在旋律上还使用到了东方音乐和阿拉伯调性音阶的元素，打破常规的节奏与旋律线条，使音乐游走在调性的边缘。开创了练习曲创作的一个新的时代。这部练习曲集承载了德彪西创作生涯中的技术难点和重点，也体现了印象主义音乐的创作风格，无论是从创作风格还是演奏技巧上来看，都是一部独具特色、意义非凡的作品。

现在的钢琴演奏者在接触到印象主义音乐的时候，往往不能很好的把握其演奏风格，常常将印象主义音乐弹的事与愿违。练习曲是每个音乐学习者和演奏家都会日常接触到的教材，但是大家往往都是使用肖邦、车尔尼或是拉赫马尼诺夫等作曲家们所创作的练习曲集，较少的用到德彪西创作的这部练习曲集。德彪西的这部练习曲集涵盖了大部分音乐演奏中所需要接触到的音乐技巧，因此，通过对这部练习曲的研究和弹奏，不仅可以使演奏者在演奏技术上得到一定的提高，更能够帮助演奏者更好的去了解印象主义音乐，他的每一首练习曲都可以当成一首独立的乐曲来练习。本文旨在研究德彪西这一部练习曲集，从直观的谱例和音乐线条中，分析出印象主义音乐的风格，也让演奏者们对这部练习曲有更多的认识。

在国内乃至全世界的音乐界，都有学者对德彪西的创作以及印象主义音乐有着分析和研究，关于介绍德彪西生平的有：让·巴拉凯 [法] 著，储围围、宋杭译《德彪西画传》<sup>②</sup>，这本书籍较全面的介绍了德彪西的成长经历以及创作生涯，记载了很多当时乐评人和德彪西身边的朋友对德彪西个人以及对他创作方面的评价；霍尔姆斯 [英] 著，杨敦惠译《德彪西》<sup>③</sup>，这本书介绍了德彪西的艺术生涯以及生活经历；沈施著《印象主义音乐的创始人法国作曲家德彪西的生平介

① [美]汤普森著，朱晓蓉、张洪模译，德彪西——一个人和一位艺术家[M].北京：中央音乐学院出版社，2006:35.

② [法]让·巴拉凯著，储围围、宋杭译，德彪西画传[M].北京：中国人民大学出版社，2004.

③ [英]霍尔姆斯著，杨敦惠译，德彪西[M].南京：江苏人民出版社，1999.

绍》<sup>①</sup>，该书对德彪西的生平做了详细的介绍，也对印象主义音乐风格做了概述；沈旋著《德彪西·印象主义音乐的创始人——外国音乐欣赏丛书》<sup>②</sup>，此书介绍了德彪西作为印象主义音乐的创始人，他的创作中所特有的印象主义音乐特色。在这些资料中，都从不同的角度记载了德彪西的家庭环境、学习音乐的心路历程以及音乐创作的道路，可以从中探索出德彪西音乐创作风格的由来和特色。

除了对德彪西个人生涯的研究外，也有不少的书籍或期刊对印象主义音乐的由来、发展、特色等方面进行了研究，如：曹仕锋著《从印象主义与象征主义的角度看德彪西的钢琴风格》<sup>③</sup>，此文介绍了象征主义文学对印象主义音乐的影响，也对比了二者的共性，从中来研究德彪西的钢琴风格；赵京封著《法国印象主义音乐探微》<sup>④</sup>，该文章运用了比较的研究方法，对不同的音乐流派进行整合，建立对印象主义音乐进行再认识的理论视角，以达到更好的了解印象主义音乐风格特征的目的；冯淼《论象征主义文学在印象主义音乐中的体现》<sup>⑤</sup>，此文研究了印象主义音乐中象征主义文学的体现，研究了象征主义文学对印象主义音乐的影响；朱怡君著《论印象主义音乐与印象主义绘画的共性》<sup>⑥</sup>，文中谈到印象主义绘画与印象主义音乐之间存在的共性，比较了二者的艺术风格和艺术手法以及对东方文化的共识。这些文献资料都记载着印象主义音乐与象征主义文学和印象主义绘画的联系，对本文的研究也有很大的帮助。

关于德彪西练习曲的研究主要有：王京《德彪西钢琴练习曲研究》<sup>⑦</sup>，此文研究了德彪西练习曲的不同演奏版本，如吉泽金演奏版本和汤普森演奏版本等，以求尽量还原作曲家的作品；张芳《德彪西及他的十二首练习曲》<sup>⑧</sup>，文中论述了德彪西此部练习曲的创作目的以及演奏技巧；孙春冬《论德彪西〈十二首钢琴练习曲〉创作风格与钢琴技巧的革新》<sup>⑨</sup>，文中介绍到了德彪西的创作生涯以及此

①沈旋，印象主义音乐的创始人法国作曲家德彪西的生平介绍[M].北京：人民音乐出版社，1994.

②沈旋，德彪西·印象主义音乐的创始人——外国音乐欣赏丛书[M].北京：人民音乐出版社，1998.

③曹仕锋，从印象主义与象征主义的角度看德彪西的钢琴风格[J].艺术探索，2008(06):34-35.

④赵京封，法国印象主义音乐探微[J].海南大学学报(人文社会科学版)，2005(04):20-21.

⑤冯淼，论象征主义文学在印象主义音乐中的体现[J].时代文学，2009(05):41-42.

⑥朱怡君，论印象主义音乐与印象主义绘画的共性[J].常熟理工学院学报，2007(09):45-46.

⑦王京，德彪西钢琴练习曲研究[D].西北师范大学硕士学位论文，2007.

⑧张芳，德彪西及他的十二首练习曲[J].沈阳音乐学院学报，2001(01):15-16.

⑨孙春冬，论德彪西〈十二首钢琴练习曲〉创作风格与钢琴技巧的革新[D].吉林艺术学院硕士学位论文，2012.



部练习曲的创新点；刘莎莎《钢琴练习曲发展史研究》<sup>①</sup>，该文介绍了练习曲的创作从巴洛克时期到二十世纪的发展历程，总结了练习曲创作手法的发展与变化。这些文献资料介绍了练习曲的发展史和德彪西这部练习曲的创作特点。

虽然国内外对德彪西和印象主义音乐有着各方面的研究，但是大多数都是从历史资料、理论依据或是德彪西的乐曲和前奏曲中去分析，又或是单独研究德彪西的练习曲的音乐元素，而没有将德彪西练习曲与印象主义音乐风格紧密联系在一起。本文将收集德彪西创作时期和创作风格的相关资料，立足于练习曲曲谱本身，找到这部练习曲的创作特点，即旋律的朦胧性、节奏的即兴性、和声调式的创新性等，并且直观的去分析在实际演奏中踏板、力度、指法和触键的演奏要点，从这些方面中找到能够表现印象主义音乐风格特征的要素，并加以分析，深度直观的去了解印象主义音乐。从他这本练习曲中着手去研究印象主义音乐的学者并不多，本文旨在从德彪西这本练习曲着手，以实际的谱例去解析印象主义音乐的风格，也让演奏者们对这部练习曲有更多的认识。

---

<sup>①</sup>刘莎莎，钢琴练习曲发展史研究[D].西北师范大学硕士学位论文，2007.

## 第一章 练习曲的创作背景分析——德彪西与印象主义艺术

### 第一节 印象主义音乐的由来

在很多不接受印象主义音乐的人看来，“印象主义音乐是空洞的，单纯的描写景色，而没有表现有深度的社会主题”<sup>①</sup>。有这样观点的人并不奇怪，他们是站在了革命或是历史的角度去理解这种有深度的主题，但是在印象主义艺术家看来，并不是革命、战争就代表有深度的主题，他们认为描写光与色的瞬息万变，表现音色的瞬间变化便是音乐艺术所需要表现的有深度的主题。印象主义音乐家极力的反对传统思想将英雄主义当作是创作的主题，他们对创作题材本身所带有的理性价值没有兴趣，而是对创作对象变化瞬间所感受到的音响效果更加重视。印象主义抛弃将重大的社会题材作为创作主题并不代表他们的作品中没有一点社会学和伦理学的含义，与之相反，这种不一样的创作视角或是道德理念，正是对公式化的家庭仪式和社会的批判。因此，我们在分析印象主义的美学思想时，不能用传统的审美标准来评判，因为它所反对的，就是这种传统的审美标准和道德规范，我们应该站在人性的角度去理解，印象主义用一种全新的视角和理念，使人们更好的也是更全面的掌握人类本质。

#### 一、印象主义音乐颠覆浪漫主义音乐

浪漫主义音乐产生于十九世纪初，在欧洲音乐史上有着不可替代的地位，可是随着十九世纪五十年代后欧洲民族运动走向了低潮，浪漫主义音乐的创作也逐渐发生了变化，当浪漫主义到了创作晚期，便可明显的看到音乐中又重新出现了古典主义时期的影子，作曲家在创作时都十分重视对个人内心的主观情感的表达，在一定程度上反映了作曲家对当时的社会现象的审视。当在现实社会中无法抒发自己内心郁闷的情结时，作曲家便在音乐创作中寄托自己的情怀，因此，浪漫主义后期的创作中，往往有着自传性质，在音乐创作塑造主人公形象时，往往带有英雄色彩，充满着想像力。当十九世纪末的浪漫主义作曲家以此来表现自己内心对社会现状的不满时，出现了一个新兴的音乐创作流派，那就是印象派音乐，

<sup>①</sup> 管谨义，欧洲著名音乐家评传[M].太原：北岳文艺出版社，2000:30.

印象派音乐的出现颠覆了浪漫主义音乐的创作理念。印象主义作曲家排斥对音乐进行总结和概括，他们注重音乐的音响效果和色彩。印象派音乐家一改浪漫主义音乐家心系社会现状的创作理念，反其道而行，他们拒绝将社会问题作为创作的题材，将创作的中心转向了风景优美的大自然，将他们理想中的生活用瞬息万变的色调寄托在其创作的音乐中，他的创作特性可以说成是“捕捉某一事物瞬间景象的特质，并将其变化着的外观用流动着的音乐亦以相称”。<sup>①</sup>在和声方面，印象主义音乐摒弃了浪漫主义时期创作的传统，没有了条条框框的规则限制，一切以音色的需要为主。由于印象派音乐产生于法国，因此又有着法国音乐所固有的精巧细腻，柔美恬静的风格。

## 二、印象主义绘画和象征主义文学对印象主义音乐的影响

除了对浪漫主义音乐的颠覆之外，印象主义音乐出现的另外一个重要的因素就是受到了“印象主义绘画”和“象征主义文学”的影响。

印象主义绘画是产生在 19 世纪末的绘画流派，印象派绘画的兴起就在于对传统绘画的变革和冲击，以及对古典主义和浪漫主义的艺术流派的一个借鉴。作为一个新兴的绘画流派，印象主义绘画主张绘画应与大自然和日常生活所接触，从学院派条条框框的束缚中挣脱出来，解放自己的个性和打破官方的信条。可以说，印象派的绘画没有固定的规则和宣言，一切只讲究随着创作者自己的意愿以及大自然的瞬息万变，即便是在最鼎盛的时期，也没有固定的标准。这也体现着印象派对革新的坚决态度以及对传统艺术的反对，印象主义绘画有这样的追求和开创精神是印象派产生和发展的一个重要因素。以印象派为起点，才使得绘画这一门艺术完全独立出来。作为叩开二十世纪艺术大门的印象派绘画，它不仅把光与色融入到自己的创作之中，也作为一种艺术思潮和群体，完整地、波澜起伏地在人文精神层面开展了艺术实践活动。

印象主义绘画对印象主义音乐有一个很深的影 响，那就是印象主义绘画对审美功能的强调。传统的艺术作品和艺术创作十分重视作品中的内容，比如古典主义时期的就喜欢引用宗教的题材或是恢宏的历史题材，浪漫主义时期就往往追崇文学故事与一些异国风情。而现实主义就力求描绘现实生活中最真实的事情或是发生在当代社会的最炙手可热的事件。印象主义绘画“将感官放在了一个很重要

<sup>①</sup> 吕昕，古典音乐巨匠——德彪西[M].北京：西苑出版社，1998:39.

的位置，它认为一切人与人亦或是人与物的交流都是需要依靠感官的”<sup>①</sup>，只有这样，才能充分的展现人类的丰富的精神活动。印象主义认为，音乐应当通过旋律来诉诸听觉，而绘画则是通过色彩和线条来诉诸视觉，因此，印象主义绘画家所追求的就是光与色变化，用手中的彩笔记录着大自然的瞬息万变，他们并不在乎绘画作品的题材和情节，认为这些都是无关紧要的，他们所关心的是能不能描绘出自然光景、关心是一种什么样的艺术形式、色彩、线条的描绘能给视觉带来冲击。于是很多在古典主义时期和浪漫主义时期所没有出现的绘画对象都出现在了印象派画家的画纸上，他们不但摆脱了长篇幅的叙事性，也创造了新的审美形式。

印象主义画家主要追求的就是“光”与“色”，他们认为脱离了光和色，那世界就不复存在了，他们的绘画着重点是描绘事物在自然界中的形象，迅速的捕捉住物体在光线中的变幻，并将其绘写在纸板上。印象主义源于印象主义绘画，而这一名词便是源于克劳德·莫奈（Claude Monet）的一副风景油画《日出·印象》。莫奈出生在繁华的巴黎，五岁时随着家人来到了港口城市勒阿弗尔，在海边成长的十四年中，注定了他与“水”结下了不解之缘，海面波澜壮阔的景象以及海滩上阳光的照耀让他的心灵变得丰富多彩。在1863年的一次沙龙上，他被马奈的《草地上的午餐》深深的感动，他从中感悟到了“光”与“色”是他一生所追求的目标。莫奈对他所描绘事物的观察有三个突出的特征：扩散、强烈以及流动，而这种流动正好就体现在了这部《日出·印象》中，他的绘画思维强调着要描绘当时所看到的景物，不要多加修饰，仅仅是将看到的摹画出来，这幅画作看似是描绘了阿弗尔港口的情景，其实主旨是在于描绘港口景色瞬息万变的视觉感受，港口中的船只和起重机在水面升起的薄雾中渐渐的被笼罩，薄雾与阳光交织在一起。使人们看到了一部印象派画家的旷世杰作。而当时的艺术评论家都无法接受这一作品，认为这是反传统的。因此这一作品便无缘法国官方主办的全国美术展览。由于当时的法国巴黎是艺术的中心，因此许多著名的画家经常集聚在巴黎的小咖啡馆内，共同交流着绘画和艺术的心得。1874年，这群反传统的艺术家们共同举办了一次画展，《日出·印象》便在这次的画展中展出，同时展出的还有尤今·布丁的油画《安特卫普的港口》以及保罗·尚塞的油画《白杨树》等，当时的巴黎一本名叫《喧哗》的杂志对这次的画展做了报道，记者路易·勒

① 裴继刚，光与色的视觉艺术——印象派绘画艺术的感悟[J].美术大观，2008（08）：5-7.

罗瓦带有讽刺意味的将这次的画展命名为“印象主义画展”<sup>①</sup>。当时的主流艺术家们批评这群艺术家漫无目的的着色、没有内涵的描绘、只停留在事物的表面而没有深度的去描绘以及混乱的构图。虽然这一次画展没有得到当时主流艺术文化的肯定，但是在当时掀起了不小的波澜，越来越多的年轻画家开始拥护印象主义风格的绘画。在随后的10年中，这些印象主义艺术家们又举办了八次画展，他们欣然接受传统艺术家给他们的“印象主义”称呼，并且以此命名画展，从此，一种全新的绘画方式逐渐渗透到艺术史上，明了的画风，撇开浪漫主义和现实主义的宏大的主题内容，将色调与光线放在主要地位。

德彪西印象主义音乐风格与印象主义绘画有很大的关系，他与印象派绘画在创作题材上都很相似，他们所刻画的音乐形象都非常的丰富，也非常的清晰，德彪西的音乐创作与印象主义绘画都喜欢将大教堂作为创作的表现对象，德彪西创作的前奏曲《被淹没的大教堂》用音乐表现了民间所流传的教堂的淹没过程，这与印象派画家莫奈的《卢昂大教堂》中所描绘的教堂从清晨至黄昏不同时光与色的变化是采用的同一描述对象的。印象主义音乐与印象主义绘画都反对将艺术赋予“社会学功能”，他们主张将音乐从宗教和政治中抽离出来，不再表现深层的精神世界，而是描绘着大自然中光与色的变化，将音乐的“色彩”提到了一个重要的位置。这种摒弃宏伟主题的创作手法是西方艺术史上一个有着深远意义的革命。传统音乐绘画创作的主题，往往都具有一定的历史意义，所选用的题材需要符合道德规范，而印象主义音乐与印象主义绘画反对将历史和神话作为创作的题材，他们对题材本身所带有的这种理性价值并不在乎，因此，我们在欣赏印象主义音乐和印象主义绘画的时候，不能用一个理性的价值观和道德标准去评判和理解。

作为印象主义音乐的代表人物，德彪西与印象主义绘画代表人物莫奈虽然不是一个创作领域，但是在创作中都有共性，都主张打破传统的艺术思想，他们在本质上可以说是一样的，莫奈在绘画时速度非常的快，可以时不时的变换色调，因此很擅长去描述一瞬间的印象，德彪西的创作也是致力于去捕捉大自然中某一事物瞬间的特质。二者都具备着营造艺术气氛的高超技能，并且都巧妙的运用到了自己的创作之中。在歌颂大自然的创作方面，莫奈和德彪西都有发现大自然美的独特视角，突破从古罗马时期就开始的将宗教与神话作为题材的传统的手法，

<sup>①</sup> 修海林、李吉提，西方音乐的历史与审美[M].北京：中国人民大学出版社，1999:128.

把大自然作为主要描绘对象，直接描绘大自然的壮丽。将真实的情感融入到自然风光中，追求主观式的艺术真实性。在印象派进入艺术潮流之前，虽然也有不同的艺术家的创作在歌颂和描写大自然，但是印象派所追求的更为真实，用写实的手法去描绘自然界的全貌，试图用音乐和绘画去记录大自然的一草一木，德彪西和印象主义绘画一方面继承着之前艺术创作的优秀成果，另一方面，又在自己的创作中开创了新的天地。

象征主义文学是在 1886 年出现在法国的一种新的文学思潮，后来又波及到了欧美各个国家。主要涵盖了诗歌和戏剧两大领域，强调以烘托、对比、暗示、联想等方式来进行创作，重视作品的韵律感和音乐性。“象征”主要就是指将一些现实存在的事物表现出来或代表抽象的和无形的事物，借助有形的事物去描绘无形的想象。象征主义分为前期和后期，影响印象派音乐创作的主要是前期所创作的象征主义诗歌。而这一时期也恰恰是印象派音乐代表人物德彪西的创作成熟时期和思想较为活跃的时期，这样的种种条件下，都有助于德彪西更好的去借鉴象征主义文学的艺术形式和创作精华。象征主义文学出现在十九世纪七十年代的一部分小资产阶级的知识分子中，他们对大资产阶级的统治感到不满，对革命持有失望与怀疑的态度，受到唯心主义的影响，知识分子中的那一部分小资产阶级们转向去寻找内心的平和，他们反对平铺直叙，反对陈词滥调，提倡用暗示的手法来表示创作者内心的情绪微妙的变化和复杂的内心世界，他们往往将自己的情感寄托在某一个事物中，做到“托物寄情”，并赋予这些抽象的事物声与色，使之具象化。象征主义诗人所重视的艺术创作方法主要运用象征、联想和暗示，主张诗歌应该有歌唱性，有画面感，有音乐性，这种纯艺术的创作方法与德彪西音乐创作的理念如出一辙。德彪西在很早的时候就已经接触到了象征主义文学，在他十岁的时候就经常常常随身携带着象征主义诗人本奥多尔·德·班维尔（Teodore de banville）的诗作，而后德彪西在巴黎音乐学院学习期间，还将班维尔的诗作谱写成曲。由此可见，象征主义文学在德彪西的学生时代就已经产生了很深的影响了，并且这也伴随着他创作的一生。

以法国诗人、文学评论家斯特方·马拉美（Stéphane Mallarmé）为代表的象征主义学者主张张扬个性，以自己的主观意志为创作基点，不再是平铺直叙的抨击和描述社会现象，而是用隐喻或是象征的手段去表述自己的思想和内心情感。印象主义音乐代表人物德彪西经常会参加以马拉美为首的象征主义诗人的聚会，

聚会中以象征主义诗歌为题材进行创作。在不断的交流过程中，象征主义用暗喻性和象征性去描绘事物的手法逐渐渗透到了印象主义音乐当中，以及取材、结构、意境和表现手法等方面都影响着印象主义音乐的创作。象征主义诗人所创作的诗歌作品对德彪西的影响是非常深远和直接的，德彪西所创作的很多作品都是受到了象征主义诗人的影响，有些是直接根据象征主义诗人的诗作改编成曲的。德彪西所创作的管弦乐作品《牧神午后》便是取材于象征主义诗人马拉美的同名诗作，马拉美在听过德彪西的创作之后也称赞道：“《牧神午后》不仅与我的诗篇没有造成什么不和谐，相反，它的微妙、敏感和迷离的衬托，提高了原作。”<sup>①</sup>除了管弦乐《牧神午后》取材于象征主义诗歌，德彪西唯一一部歌剧《佩丽亚斯与梅丽桑德》也是取材于象征主义戏剧代表人物梅特林克（Maeterlinck）的同名悲剧作品《佩丽亚斯与梅丽桑德》，并于1902年4月30日在巴黎喜歌剧院首次公映，获得了广泛的好评。德彪西并没有采用深沉矛盾的手法去创作这部悲情作品，而是用简单明了的手法去诠释作品中微妙的情感，让观众在他设定的微妙的若隐若现的气氛中去感受作品的内涵。

德彪西生活在浪漫主义与印象主义的转折年代，当习惯性地用大起大落的创作手法来描绘音乐情感的浪漫主义音乐走到了尽头，德彪西开始思考着创作一种新的音乐风格。受到了象征主义的影响，德彪西的创作中非常善于捕捉事物的瞬息变化，这与象征主义注重微小词藻的描述是一脉相承的。法国民族音乐所固有的精巧、细腻、柔和是德彪西音乐创作的本源，同时也受到俄罗斯“强力集团”绚丽音响的影响，这些音乐不受学院派条条框框的束缚，有着大胆的创作手法。1889年在巴黎世界博览会上，德彪西接触到了来自东方印尼和爪哇的音乐，印尼爪哇的木琴乐队演奏使他为之痴迷，在不久后，异国风情音乐的影响覆盖面更大，或多或少的都在德彪西以及印象主义音乐中留下了痕迹。

1887年，德彪西创作了一首色彩性很强的管弦乐作品《春天》，《学院日志》曾这样评价这部作品：“德彪西的越轨不是出于呆笨和陈腐，相反，他显示对不平凡的东西过分的爱好，对音乐色彩的感觉如此强烈，以至使他容易忽视精确的线条和曲式的重要性。他应警惕这种朦胧的印象主义，这是艺术真实性的最危险的敌人。”<sup>②</sup>虽然德彪西很不愿意接受“印象主义”这一名称，但是这也正

①刘志明，西洋音乐史与风格[M].台北：台北大陆书店出版社，1981:125.

②管谨义，欧洲著名音乐家评传[M].太原：北岳文艺出版社，2000：24.

好不偏不倚的成为了一种新的音乐风格和称谓。由此可见，德彪西早期的作品已经显现出印象主义音乐的风格特征。

德彪西从来不在自己的作品中去表达深刻的哲学思想或是发泄自己的情绪，也不去表达戏剧性的冲突和感受，他只描写自然界客观存在的事物，如空气、大海、月光、云雾等，他的音乐往往笼罩着一种朦胧的气息，从朦胧中来，从朦胧中去，应该永远简单和朴素。他认为音乐不需要有太多理论知识的束缚，只需要耳朵的聆听和心灵的感受，他反对古典主义音乐条条框框的和声进行和曲式结构的束缚，也反对其夸大的表现手法，他创作的终极目标是创作美的音响。前文中所提到的根据马拉美诗歌改编的管弦乐作品《牧神午后》可以说是印象主义管弦乐的代表和奠基之作，诗歌主要描写的情景是：在一个夏日的午后，牧神躺在松软的草地上，似睡非睡的朦胧中感受到的一些事情，依稀记得有芦苇，见到了仙女或是天鹅，虽然分辨不清，但是仍然沉醉在这虚无飘渺的梦境中。德彪西的创作活灵活现的再现了这首诗歌的内容，印象主义音乐与传统的标题音乐最大不同的地方在于，印象主义音乐摒弃了传统音乐注重描绘现实情景，偏叙事性的情感宣泄，它只是精心的去描绘某种意境或是某种氛围，通过音响世界来完成一幅交响音画。

谈到印象主义音乐，我们往往会提到对“意境”的描绘，的确，印象主义音乐注重描绘大自然万事万物的意境，描绘其光与色的交汇，有着极强的音乐感染力。而这一特征也正是象征主义文学所追求的，德彪西所创作的钢琴独奏曲《月光》正是受到了象征主义诗人魏尔伦所作的《皓月》的启发，《皓月》中描绘到“皓月闪烁在树林，枝干上，树叶下，发一种声音，池塘像深邃的明镜，倒映着黑色的柳影，风在柳梢啜泣嚶嚶……”<sup>①</sup>这首感情真挚浓烈的诗作，需要设身处地的感受作者当时所处的环境，因为其所描绘的，就是当时所处环境最为直接的感受。而德彪西的创作中也只借鉴了这一特色，用简单的旋律线条、精巧的装饰音和不同的片段去描绘了月光的皎洁和美好。这一点与中国的民族音乐有着共通性，印象主义音乐可以说之为由外到内，通过描绘大自然中的客观景象来表达内心的世界，这一点是与中国传统的审美意识相通的，中国的山水绘画，诗词歌赋都讲究着用外在的事物去描绘内心世界，寄情于景，情景合一。德彪西的音乐创作受到了象征主义文学与印象主义绘画的影响，三者有着不可分割的联系，印

① [法] 魏尔伦著，罗洛译，魏尔伦诗选[M].桂林：漓江出版社，1987:85.



象主义绘画不拘泥于写实，主张在潇洒和自由中表达事物的神韵，有着写意性，这与中国的写意艺术体系讲究以形写神，不拘泥于对客观事物的完全真实再现的创作理念不谋而合。

意境在中国艺术创作领域中，一直是特有的审美范畴，是中国书法、绘画、古诗词等创作的固有的内在规律，是中华民族五千多年的审美心理，在唐代刘禹锡的《董氏武陵集记》中就有“境生于象外”一说，意境的审美主要是体现了审美意识中无功利性、不分主次、情景交融。他强调着虚实相生的原则。德彪西的作品主要就是描写大自然的景物，不刻意的描绘深刻的内心情感，只在于表达大自然的瞬息万变，让人们陶醉在大自然的朦胧幻想的意境之中，在我们分析到德彪西的音乐时，我们可以发现他所描绘的“镜花水月”都是在若有若无中表达感受，扑朔迷离。傅聪先生就曾这样解释德彪西的作品：“德彪西的音乐跟肖邦的音乐是不一样的，不一样在什么地方呢？这就好比词与诗的区别；德彪西的境界更接近与早期的词，就如王国维讲的‘有我之境’和‘无我之境’，我觉得德彪西的音乐更多是‘无我之境’，就如‘寒波淡淡起，白鸟悠悠下’那种境界。”<sup>①</sup>

印象主义绘画所追求的创新和审美以及象征主义文学所推崇的暗语和象征，都出现在了印象主义音乐的创作中，从这些都可以看出印象主义音乐受到了象征主义文学和印象主义绘画的深刻影响，象征主义文学的美学思想在印象主义音乐中得到了更好的延伸，印象主义绘画也与印象主义音乐视觉听觉相结合，三者共同渗透共同影响，开创了一个新的艺术创作时代。

## 第二节 德彪西的艺术生涯

克洛德·德彪西出生于 1862 年法国巴黎附近一个叫作圣日耳曼·昂·莱德的小镇，是典型的小资产阶级家庭，他的父母亲共同经营着一家小的陶瓷店，后因为经营不善，就去巴黎的一家铁路公司谋得了一份抄写员的工作。在德彪西小的时候，他的父亲经常带他去剧院看戏，但当时家里并没有发现他有着音乐的天赋。德彪西第一次接触大海是在戛纳，大海的壮阔以及当地人对音乐的喜爱都对德彪西有着深刻的影响。在戛纳，德彪西第一次接触到了钢琴，他的启蒙老师是个叫做赛鲁迪的意大利人，这位老师是发现德彪西音乐天赋的一个人。

1871 年，德彪西的家中发生了变故，他的父亲因为参加了巴黎公社运动，

<sup>①</sup> 傅敏，傅聪：望七了！[M].天津：天津社会科学出版社，2004：203—204.

不幸的被攻打巴黎公社的凡尔赛军所俘虏，被判处了四年的监禁。在狱中，他的父亲认识了自学成才的音乐家夏尔·德·西弗里，并且在夏尔的劝说下去拜访了夏尔的母亲莫泰夫人，莫泰夫人见到德彪西后，发现了他的音乐才华，决定无偿的教授他钢琴以及其他音乐相关的课程。就这样，德彪西的前程就给定下来了：他将会成为一名钢琴演奏师，顺利的话，还可能成为一名著名的钢琴家。在莫泰夫人的悉心教导下，德彪西考入了巴黎音乐学院，也开始了他失望、疯狂、沮丧、不被理解的十二年的音乐学习历程。

1872年，年轻的德彪西被阿尔贝·拉维尼亚克的视唱练耳班录取，一年后，又被安托尼·马蒙台尔的钢琴班录取。阿尔贝是一名27岁年轻的教师，他教学中非传统的元素很快就吸引了德彪西，两人经常一起聊音乐，阿尔贝也让德彪西了解了一些名家的作品和现代音乐作品。在阿尔贝的教导下，德彪西的音乐素养突飞猛进，在拿到巴黎音乐学院音乐竞赛的铜奖后，德彪西进入了马蒙台尔的钢琴班。马蒙台尔是巴黎音乐学院一名德高望重的老师，他的课程严肃古板，与阿尔贝的教学有着很大的差别，因此他的教学遭到了德彪西近乎敌视的抵制，尽管这样，德彪西的演奏水平也在不断的提高。他于1874年凭借演奏肖邦的《f小调钢琴协奏曲》获得了学院音乐竞赛的银奖，后又以一曲肖邦《g小调第一叙事曲》获得了金奖。就在大家都认为德彪西会成为一名“优秀的钢琴演奏家”的时候，他在接下来的比赛中接连失意。当时的一名专栏记者在评论中写到：“德彪西的演奏正在向与竞赛相反的方向发展。”<sup>①</sup>并且受到了巴黎音乐学院院长的谴责，认为他自负的将巴赫《平均律羽管键琴前奏曲》当作练习曲来看待和演奏。

德彪西离开了马蒙台尔的钢琴班后，进入了埃米尔·迪朗的和声班。在这里，德彪西的表现越发糟糕，这位和声天才居然连续参加学院三年的和声竞赛都未能拿奖，直到他升入了奥古斯特·巴齐耶的钢琴伴奏班之后，才又在竞赛中拿到金奖。这个金奖来的正是时候，因为根据音乐学院的规定，在伴奏班或是和声班中得到金奖，才能进入作曲班。伴奏班的学习更加灵活，也更多的运用到技巧，在这里，德彪西尽情的展示着他的即兴伴奏能力和无与伦比的音乐灵性。这个金奖使德彪西从演奏家的道路转向了作曲家的道路。

1880年，德彪西在马蒙台尔的引荐下，到俄国去给娜婕日达·冯·梅克当

<sup>①</sup>[法]让·巴拉凯著，储围围、白云、宋杭译，德彪西画传[M].北京：中国人民大学出版社，2004：135.

家教，在这期间，德彪西的才华得到了肯定，也接触到了俄国民族乐派的作品和俄国的音乐大师，以穆索尔斯基为代表，对和声世界同样的感受，将德彪西与穆索尔斯基紧密的联系在了一起。1884年是德彪西艺术生涯有着代表性的一年，他创作的大合唱《浪子》得到了罗马大奖，当时一位名叫夏尔·达库尔的记者在《费加罗报》中就曾这样评论：“今年大赛上发现了一个很有才华的年轻音乐家……他的作品即使是其中的几个小节中，我们就可以看出他与众不同的潜质……德彪西先生的音乐之路将铺满鲜花……以及将来一定少不了的抗议之声。”<sup>①</sup>

在罗马的留学期间里，他住在国家支付费用的美第奇别墅里，在这里，年轻的艺术家们需要按照日程表来生活，需要做很多的事情，而不是愉快的度假，这样的生活让德彪西感到很受拘束，期间，德彪西受到一位贵族普利莫里伯爵的邀请，去海边的别墅度过了几个夏日时光，德彪西在后来给他朋友的信中就说到：“我可以如我所愿地满足我的原始天性了。”<sup>②</sup>可见德彪西是一位多么热爱自由的作曲家。虽然德彪西在罗马留学期间觉得不自在，但是不可否认的，还是有很多的收获。在这里，德彪西拜会了弗朗兹·李斯特、保罗·维达尔以及威尔第等音乐家，他跟保罗·维达尔一起以四手联弹的方式演奏古老和现代的乐谱，还聆听了李斯特的演奏，并对其踏板的运用所着迷。在此期间，德彪西根据海涅的诗作《阿尔曼佐》（《l'Almanzor》）创作了《祖蕾玛》（《Zuleima》），根据文艺复兴时期画家波提切利的画作《春》（《Primavera》）创作了管弦乐合唱《春天》，以及德彪西名留后世的第一部作品《中选的女贵族小姐》等。在之后，他又赴德国参加拜罗特音乐节，并被在音乐节上所表演的瓦格纳的歌剧深深影响，在和声风格、音乐技巧与音乐元素的融合、主题在整曲中的重要地位和象征意义等方面，都有着高度的共鸣。

1887年，德彪西回到了巴黎，在这里结识了许多印象主义画家和象征主义诗人，其中以马拉美为首的“印象主义遵奉完全开放的接纳性”<sup>③</sup>观点对德彪西印象主义音乐风格和创作思维起了决定性作用。

德彪西的感情道路并不是那么的顺利，1895年，他的情妇试图自杀，他为

① [英] 保罗·霍尔姆斯著，杨敦惠译，德彪西[M].南京：江苏人民出版社，1999：32.

② [法]让·巴拉凯著，储围围、白云、宋杭译，德彪西画传[M].北京：中国人民大学出版社，2004：71.

③ [法] 帕坦，印象——印象主义[M].南京：译林出版社，2006：56.

此消沉麻痹，无法创作，但是后来遇到了他的第一任妻子莉莉，这样的情况便所有改善，可是好景不长，五年后，这段婚姻也结束了，直到1905年，他同一个银行家的妻子艾玛·巴尔塔克夫人，也是一位歌唱家相好并结婚，在女儿秀秀出世后，德彪西对家庭生活的向往才得到了实现和满足。1906年他接受了在英国、奥地利、意大利、俄罗斯、荷兰等国的演出合约。1909年，他担任了法国国立音乐学院的顾问。1910年，德彪西患上了癌症，到了1914年第一次世界大战爆发的时候德彪西已经身体上明显吃不消了，1917年德彪西举行了他人生中最后一场音乐会，于1918年3月25日在巴黎去世。

### 第三节 德彪西印象主义音乐风格

德彪西出生在十九世纪末，他被后世认为是印象派大师以及音乐家、钢琴家和作曲家，他在巴黎音乐学院接受了长达十二年的学院派教育和专业的音乐教育，在这里他接受着严格的和正规的训练，全面的学习了巴洛克时期、古典主义时期和浪漫主义时期的传统音乐，除了掌握作曲技术外，也掌握了精湛的钢琴演奏技能。在他几十年的创作和演奏生涯中，结交了很多优秀的作曲家，吸取他们创作中宝贵的经验和技能，也借鉴和学习不同流派和学派的音乐风格以及各自特有的创作手法，并且着眼于全世界，而不单单只是欧洲这块土地，整理和学习全世界不同地方不同风格的音乐素材，从而开创了自己独有的音乐创作风格和道路。他不断的追求着新的知识，也积极钻研和探索新的内容。在他的音乐中，我们可以看到很多创新点和新的语言表达方式，比如说运用了传统音乐所避讳的平行四度、增和弦以及大量的调性模糊的不协和和弦。在他的创作中，我们可以看到常常出现调性的自由转换，曲式结构的革新、旋律的松散、节奏的多变和片段性、东方音乐所特有的五声调式和阿拉伯调式音阶以及特殊新颖的踏板和触键方式的使用，这些都给我们展开了一个全新的音响世界，给我们以新的音乐享受。他在继承了古典主义音乐和浪漫主义音乐精华的同时，又舍弃了这两种音乐中规则的束缚，用前人所没有的创作手法和技巧，去开创属于自己的音乐时代。在他的音乐作品中，往往可以看到别出心裁和独树一帜的特点，不落俗套，他将大自然中最真实和最原始的东西以及绘画中不同的色调和色彩融入到他的创作中，将视觉和听觉二者融为一体，将一幅幅的画面巧妙的转化成音乐，与大自然、诗歌以及绘画大胆的交流着。有了这些元素充斥着德彪西的创作，他的音乐创作作品

就不会显得空洞，而是有着丰富的内涵和特有的音乐感觉，使得他的作品更加的有个性，同时也更加接近于大自然。在弹奏德彪西的音乐时，我们往往可以感受到自己在与大自然中花草鸟兽对话，又或是身临其境的感受着大自然瞬息万变的魅力。

创新是德彪西音乐的一个代名词，在他的音乐中，我们处处可以看到与传统的古典主义音乐和浪漫主义音乐大不相同的风格和特色。德彪西打破了自打文艺复兴以来，一直所强调的传统音乐创作形式和传统的表现方法，以及根据宗教音乐或是历史题材来创作音乐，他大胆革新，最后创立了印象派音乐。他在创作手法上不经常使用大小调，也不再使用固定的乐思，以此来突破传统的音乐由主题发展而来的模式。在节奏上打破节拍所固定的重音位置，以达到节奏多变的效果。在音响效果上，创造了多种有可能的音响效果的组合，突出和声的色彩性。他还强调音色的个性，开发前人未开发的极端音区，以此来制造丰富多彩的泛音效果。德彪西打破了浪漫主义长期统治着欧洲音乐界的局面，将法国音乐带入了历史的舞台，将法国音乐中所带有的灵巧精细的音乐风格传递给了全世界，也为现代音乐的发展打下了坚实的基础。德彪西的音乐在西方音乐史上有着划时代的意义，不仅仅是他将印象主义音乐带入了历史的舞台，还在于他让大家认识到了音乐还有无限的可能。作为一个浪漫主义音乐创作已经达到了巅峰并且开始慢慢的衰败的时期，浪漫主义作曲家们已经开始进入乐思枯竭的时代，德彪西的出现将音乐创作的历史潮流又带到了一个新的高度。作为在一个音乐共性创作时期向个性创作时期转变和过渡的过程中产生的这一种新的音乐风格，德彪西的音乐创作一方面有着传统音乐中一些原则的运用，也有着二十世纪音乐的特征的出现，这种将视觉和听觉相结合的印象主义音乐的创作手法和艺术形式，对现代音乐产生了极大的影响，受到德彪西的影响，在他之后又涌现出了很多的现代音乐艺术流派。《新格罗夫音乐和音乐家辞典》中就这样评价德彪西的音乐创作：“在音乐史上还没有一个作曲家能教导给钢琴家这么多的、新的、有永恒价值的东西。”<sup>①</sup>由此可见，德彪西开创了一个新的音乐时代和音乐创作的一片新天地。

在德彪西还在巴黎音乐学院学习的期间，就已经受到瓦格纳的音乐影响，甚至长时间里无法走出瓦格纳的创作阴影，直到后来，德彪西慢慢的发现了瓦格纳作品中有一些“德国式的粗糙”，于是就慢慢的意识到，应该创作属于自己风格

① 冒小瑛，简析德彪西钢琴音乐的印象派特征[J].苏州大学学报：工科版，2004（03）：48-49.

法国式音乐风格。法国音乐历来都是以柔美著称的，这与德国人严肃的性格有所不同，法国人在音乐创作上偏爱运用小篇幅的音乐，而舍弃宏伟壮丽的大篇幅的叙述。德彪西就是这样一个法国音乐作曲家的代表，他坚决不用庞大的奏鸣曲式，取而代之以灵巧的小篇幅作品为主，在我们之后要分析到的德彪西的这本练习曲集就能发现，都是很短小的作品。德彪西的创作受到了拉莫的影响，他认为拉莫的作品有着法兰西民族所固有的音乐传统和特色，每一个和弦每一个音符都有着他们独特的表达方式，在拉莫看来，音乐应当是对大自然的模仿，与其说德彪西受到拉莫音乐创作的影响，倒不如说德彪西在拉莫的音乐创作中找到了共鸣，拉莫很多的创作都被德彪西保留了下来，两人创作理念不谋而合。

由此可见，法国音乐具有着乐思明朗、结构精巧、情感清晰等特征，法国人天生的浪漫情怀，尽量避免痛苦，崇尚自由和欢乐，常常被音乐所陶醉，追求着音乐本质自身的美感。德彪西创作的一系列印象主义音乐所表现出的法国音乐的柔美精巧，也许就是它骨子里的这种法国音乐情怀，因为他从小就生长在法国，受到了法国民族音乐的熏陶，可见他的音乐创作的风格其实也隐藏着法国音乐所固有的共性。

当我们说到印象主义风格时，除了德彪西之外，往往还会提到与他处于同时期的音乐家拉威尔。德彪西与拉威尔虽然同为印象主义时期的作曲家，但是二人的创作风格有着很大的差异。德彪西的创作可以将人们带入一个变幻莫测的情景中，充满着天马行空的想像，但是拉威尔的创作便没有德彪西这般变化多端。拉威尔的创作线条清晰，轮廓分明，节奏与韵律都是有着很强的自律性的，在他的创作中，我们可以感受到有规律的呼吸与搏动，在分析他们的作品时我们可以看到“两位作曲家以不同形式的创作，在给我们诠释着不一样的印象主义。”<sup>①</sup>

德彪西与拉威尔虽然有着截然不同的创作风格，但是二人有着共同的创作目的，那就是“自由”。不同是拉威尔所追求的“自由”往往是更加有调性感的，而德彪西所追求的“自由”则是音乐完全的自由化，将传统的音乐创作手法抛之脑后，注重个性化和主观意识的表现，他的大部分作品都是以其个人的审美情趣和独特的对美的理解来创作的，为了追求音乐不同的色彩，追求描绘大自然景色的变化，他的创作往往看似无迹可寻，形成了自己独有的艺术形式。

<sup>①</sup> 黄超，印象主义背景中的德彪西、拉威尔创作比较——兼谈乐谱版面问题[D].山西师范大学，2015.

## 第四节 德彪西练习曲的功能概述

古典主义音乐和浪漫主义音乐发展了数百年，演奏者和音乐欣赏者早已经习惯了和声思维占据欣赏的主导地位，音乐一直处于主调风格，“主音”在大小调体系中占有着重要的地位，和声都是具有功能性的，渐渐的，大家对音乐的欣赏认知就形成了一种固定的具有规范性意义的模式。练习曲是每个钢琴演奏者必须要接触和练习的曲种，当演奏者突然接触到印象主义音乐作品的时候，往往不能很好的把握演奏技巧和风格，音乐演奏者练习德彪西这部钢琴练习曲，不仅仅可以加强演奏技巧的训练，更是可以直观的理解印象主义音乐的风格，扩大音乐理念，使对印象派音乐风格的理解不再简单的只是纸上谈兵，可以更加扩展音乐思路，接受印象派音乐的语言风格，增强演奏者的审美意识。

德彪西的练习曲承载了印象主义音乐的大部分风格特征，其中所描绘的光与色的交汇，世间万物变化的瞬间，都需要我们好好的去聆听。了解一部作品，我们需要去了解其创作的时代背景和风格，当进入练习阶段，还应该进一步的去了解音乐中所塑造的形象。德彪西的练习曲教会我们在欣赏印象主义音乐时需要很好的去倾听，在倾听中感受曲目所表达的内涵，在曲目中去感受声音的长短高低，音色的变化和对比等这些对声音特点敏锐的感知能力。这些都是欣赏印象主义音乐所需要具备的条件。印象主义音乐不是千篇一律单调乏味的，每一首音乐都有其独特的音响效果，因此听觉和想像力的重要性，在这本练习曲中淋漓尽致的体现出来了，分析和演奏德彪西的练习曲有助于锻炼我们的倾听能力，因为其中包含了印象主义音乐很多的音乐特征，比如旋律片段性的变化以及音乐色彩的变化，把握好这本练习曲可以指引我们更好的去欣赏印象主义音乐。

## 第二章 德彪西练习曲的印象主义风格

### 第一节 德彪西练习曲介绍

德彪西的创作分为早期、中期和晚期，1880年至1901年是早期创作阶段。大部分的创作还没超出传统的范畴，印象主义风格尚未完全确定，很多曲目有着浪漫主义的痕迹，直到1903年《版画集》的出版，标示着他的创作已经到了成熟期，也就是创作中期，印象主义的风格特征已经完全确立了，在几年中创作了很多广为流传的作品，比如《前奏曲》、管弦乐作品《意象集》，德彪西这样评价着他的这部《意象集》：“《意象集》是情景与观念的一种真实而永恒的描述，它可能平淡的难以被发现，或迅速变化难以捉摸，但它是一种真实效果的反应，是对事物精髓片段的把握。”<sup>①</sup>，他的创作晚期作品并不多，在饱受癌症的折磨和第一次世界大战的阴影下，创作出这部后世经典之作《十二首钢琴练习曲》，与此同时，还创作了双钢琴作品《白与黑》。在德彪西的这部钢琴练习曲中，和弦、乐汇、和声都可以称作是一种艺术的创新，我们可以将这部作品看作是对他一生音乐创作的总结。德彪西的这部练习曲集富有创意和个性，他对传统音乐的探索已经超越了单纯的延续和继承。这部钢琴练习曲在创作技巧上有所创新，和声以及旋律织体丰富多样，在演奏的技巧上也有所创新和变化。他的钢琴音乐创作有着自己独特的印象主义音乐风格，虽然他的创作跟印象派其他艺术家同样被归为“印象主义音乐”，但是在他的作品中往往可以明显的感觉到德彪西自己所特有的个性色彩和个人爱好。

音乐语言中每个元素都相互协调融合，他所构建的和声调性体系都散发着印象主义独有的飘渺和细腻之感。虽然德彪西晚期的作品印象派创作的风格有所减弱，隐约可见一些新古典乐派的创作特征，但是“听觉的和视觉的概念”<sup>②</sup>并没有消失，在这部练习曲集中，我们依然处处可见印象主义音乐的风格特征。

起初在写卷首题辞时，德彪西有意将库普兰也加入进来，但是到最后，这部练习曲只题辞献给肖邦。在这部作品中，我们可以看到德彪西的音乐和法国民族

① 唐契，管弦乐名曲解说[M].北京：人民音乐出版社，1988:66.

② 吴佩瑶，音乐与视觉艺术的结合——德彪西钢琴曲《金鱼》诠释分析[J].中央音乐学院学报，2011（03）：79-96.



音乐的一脉相承的渊源,如第六首作品《为八个手指而作的练习曲》和第九首《为装饰音而作》我们都可以看到他受到了法国古钢琴的影响。装饰音的使用以及活泼幽默的重复,都是法国音乐的特征。

在一战期间,德彪西受一位法国出版商的邀约,编订一套肖邦练习曲,在编订的过程中,他的创作灵感得到了激发,于是着手创作了这一部练习曲,进一步去探讨钢琴方面艺术表现的可能。战争使德彪西感觉到悲观,他1914年给出版社杜朗的信中写道:“我这双手从来没有拿过枪杆子……这一切都使我的生活感到紧张并且充满困扰。我是一颗可怜的微不足道的小原子,被这次恐怖的动乱所吞噬。”<sup>①</sup>德彪西创作这部作品,也是为了再一次的激发自己的创造力,战胜病痛所带来的折磨。在这部作品中,德彪西已经彻底摒弃了浪漫主义时期那种恢弘的炫技手法,在练习曲这种教学意义重大的曲种方面,德彪西赋予了它新的意义,有了很大的创新。在音响色彩上的探索方面,他大量的运用复调式,丰富了触键方式以及踏板的运用。德彪西认为练习曲不仅仅是为技术服务的,他所创作的这部练习曲每首都在用一定的技术点去描绘着不同的画面,应当当作一首首的乐曲去对待。

这套练习曲分为前后两集,各为六首,练习技巧覆盖面很广,不仅有传统的三度、六度、八度练习,还增加了四度、装饰音练习和对比音练习等。在第一集中,五声调式、中古调、半音阶、全音阶以及调性游移等都有所展现,与此同时,也是对德彪西这一生独特的和声创作手法和创新点的概括。在第二集的六首中,主要是对钢琴作为一种器乐所独有的音响效果以及所独有的音乐特性来进行探索。这部作品将手指练习与和声织体、调式音阶等音乐语汇相结合,从而引伸出对和声色彩性的处理和非传统触键方式的新课题。另外一点值得探讨的就是这部作品中的对位思想。这部练习曲中运用了德彪西所独有的对位方式,它与古典时期和巴洛克时期的和声框架不同,这种对位有旋律、短小的动机和持续音三个层次,三个声部之间的关系较为平等。通过学习和研究这部练习曲集,我们可以改变演奏者传统的听觉习惯和演奏技法,比如在音乐中首先关注的就是音乐的旋律线条或是伴奏织体。但是我们抱着这样的心理去欣赏德彪西的这部钢琴练习曲,往往会因找不到主旋律或是伴奏织体而感到迷惑。因此,通过对这部练习曲的了

<sup>①</sup>[英]保罗·霍尔姆斯,伟大的西方音乐家传记丛书德彪西卷[M].南京:江苏人民出版社.1999:98-99.

解,有助于更好的把握德彪西其他的作品以及印象主义音乐的风格。经过这部练习曲的训练,可以培养演奏者内心的感应力和想象力的发挥,最终达到能够用手指控制音色微妙变化的能力。而这些都是欣赏和演奏印象主义音乐所必须要具备的素养。

作为德彪西晚期音乐创作的代表作,这部练习曲与之前的练习曲创作有着很大的差别,可以说这部作品在某些方面颠覆了练习曲的听觉审美以及创作理念,它追求的是简单却又复杂的音乐表现效果和丰富的和声运用。加之运用了一些东方民族调式和阿拉伯调式音阶,使得这部作品在西方音乐创作史上开创了崭新的音乐音响效果和音乐色彩,德彪西将东方音乐这种游走于和声和调性边缘的特征加在自己的创作中,显得浑然天成,修饰的不露痕迹,这样的调性的加入以及也需要表现印象主义音乐的特色,可以使演奏者更好的理解印象主义的音乐以及德彪西的创作手法的风格,在分析和演奏这部练习曲时,可以锻炼演奏者对音乐的掌控能力、对印象主义音色要求的把握以及对不同调性的了解和音乐多层次之间的协调。

这部练习曲没有恢弘的气势和高昂的音响效果,表达的就是德彪西富有魅力的音乐风格和技巧训练。这部钢琴练习曲极其有创意和个性,对传统的音乐探索已经远远的超越了延续和继承的概念。这是印象主义时期唯一的一部练习曲集,他在技术上运用了高超的技巧和丰富的织体,不断的扩展钢琴在艺术创作方面的表现力。因此有着钢琴练习曲史上无可替代的地位。

下面以表格的形式,对德彪西练习曲进行简单的介绍。

表 2-1

序号	标题	介绍
1	车尔尼先生之后的《五指练习曲》	运用了色彩对比和变奏的手法,增加了不和谐音和有趣动机
2	为三度音程而作	以十六分音符为基础,三度音程带来了更多的和声变化。
3	为四度音程而作	运用五声调式描绘东方音乐的特色,采用平行四度来表示神秘空旷的气氛
4	为六度音程而作	使用了“Mezza voce”一半音量的标记来展示透明柔弱的音色和怀旧的气氛
5	为八度音程而作	具有华尔兹的风格,由短小动机发展而来

序号	标题	介绍
6	为八个手指而作的练习曲	用除去双手大拇指的另外八个手指来交替演奏快速跑动的32分音符。
7	为半音阶而作	用片段式的旋律来演绎全音阶和半音阶重叠产生的不同色彩。
8	为装饰音而作	用装饰音表达海的波浪。
9	为重复音而作	训练双手交替弹奏重复音的技巧，片断性的旋律线条，综合半音阶以及全音阶的多重调性。
10	为对峙的音响而作	表现不同声部的层次感、速度、力度、音色的音响对峙。
11	为复合琶音而作	由多种琶音组合而成的训练。
12	为和弦而作	力度从极弱过度到极强，大幅度跳跃的和弦效果。

## 第二节 朦胧斑斓的旋律

印象主义音乐以灵巧精炼著称，它的旋律没有波澜壮阔的大线条，也不去讲述一个深沉漫长的故事，而是去用片段性的旋律去描绘一个事物不同瞬间的变化，在研究中可以发现，印象主义的旋律片段基本上很短小甚至有些突兀，只作短暂的停留，又迅速的抽离，但是都闪烁着耀眼的色彩和光芒。

有些人认为印象主义音乐缺乏旋律性，在旋律中往往摸不准调性、没有重音、没有停顿，甚至没有创作者内心情绪的描写。但是这种观点是片面的，第一，印象主义音乐的旋律是明确的，只是不同于古典主义时期和浪漫主义时期的创作特色罢了。就拿德彪西的创作来说，他的创作摆脱了传统大小调的束缚，不同调性在同一段落中出现是常有的事，其旋律常常由不同的小动机组合而成，避免了传统的重复、发展、扩张的创作手法。乐句常常是短小的而且不对称的，用一种模糊的结构，将演奏者和听众带到他的创作思维中，而德彪西所特有的诗歌朗诵式旋律创作手法，也是突出和保有了法国语言所特有的音乐性。第二，印象主义音乐受到了象征主义诗歌的影响，它的创作忠于诗歌的韵律，诗歌中的抑扬顿挫在他的创作中都有所体现，使诗歌和音乐语汇之间达到了完美的平衡，音乐中旋律的变化往往随着诗歌的语法结构和意境而变化，以一种吟唱的方式出现。第三，旋律的写作中表面透露出的这些没有重音、没有突出和没有强调的特征，往往就是对大自然最真实的描绘，印象主义创作者用象征的手法，来表达自然界的万事

万物、景物光色的瞬息万变以及人们喃喃自语或是吞吞吐吐的神情。

印象主义音乐“所要表现的主旨是朦胧的音乐色彩和氛围”<sup>①</sup>，这与浪漫主义时期音乐要求写实，力求描绘鲜明的轮廓有所不同，受到象征主义文学和印象主义绘画的影响，印象主义音乐的旋律都是用松散恍惚的旋律线条来暗示和象征一定的事物。德彪西常常去参加印象主义画家和象征主义文学诗人的聚会，用他们的诗歌谱曲，从绘画中找寻灵感，因此形成了自己独有的创作特色。他身上所特有的法兰西民族的浪漫、含蓄、朦胧的特征，注定着他喜欢用简洁明了的方式来表达自己的情感，他所创作的作品也与他的性格有着密切的联系，因此我们可以看到，他所创作的作品往往是恬静的，而且带有朦胧的暗示，并没有过多的情感积蓄而成的宣泄。他的作品不再像古典时期那样，出现大段的方整型的乐句，而是由细碎的不连贯的的旋律性片段连接起来。他的创作中擅长去描绘朦胧的情景，善于从大自然中一个小小的情景或是一幅画中去捕捉创作动机，以此来勾勒创作的框架，他将转瞬即逝的事物用音乐固定下来，主观意识占据了创作的主要地位，以主观的感受去描绘自然界中各种姿态的景物变化。

在我们聆听和演奏第三首《为四度音程而作》的练习曲时，可以感受到旋律笼罩着一层薄薄地纱，全曲为小行板，大部分都是在弱奏中进行，有时突兀的进入到强奏部分，也会迅速的转回到弱音上，第52小节到第61小节，一段快速的四度跑动后，立马转到了很慢的速度，直到全曲结束。这就像大自然事物的瞬息万变，用音乐给我们展现一副美丽的画卷。全曲就在这样朦胧而模糊的情趣和意境中进行着。又如第一到第六小节，都是在用四度在缓慢的描述的一段旋律，在第7小节进入到“f”后，又迅速的弱了下来。



图 2-1: 《为四度音程而作》

旋律的片段性也正是德彪西创作的特点，当这部练习曲刚编撰完毕的时候，就有评论者曾经批评道这部作品太过于琐碎，其实并不然，在我们看来琐碎、零

① 李明，印象主义朦胧诗——德彪西艺术歌曲浅析[D].曲阜师范大学，2009。

散的旋律，其实还是有着严密的逻辑思考的，每个片段和旋律之间并不是任意的排列连接，赵晓生在《钢琴演奏之道》中也曾说过：“通常在德彪西音乐中有许多不同的音乐碎片。”<sup>①</sup>

当我们接触到实际的谱例，在分析德彪西练习曲的时候，就会发现乐句结构有着零散、片段性的特点。有时一个片段可能只有两到三个小节，之后又出现了新的内容。音乐旋律的片段性可以说是德彪西印象主义音乐创作中的一个具有鲜明特色的地方，也是具有德彪西个人魅力的一个闪光点。他在创作时特意的避开和淡化大篇幅的旋律线条，看似即兴的创作，其实是将一个个小的旋律线条拼接起来，并结合力度、音色、节奏的变化来组成一幅大的画卷。创造出如光影瞬间变化的即兴效果。当时的一些音乐评论家和反对印象主义的声音就曾多次认为德彪西的音乐太过于琐碎，让人难以理解，但是其实德彪西的旋律是有着内在的逻辑和联系的，我们看似一个个零碎的片段，其实是在描绘一个事物不同时间的变化，并且往往是由一个小小的动机所发展而来，如第一首《五指练习曲》，从第 1 到第 6 小节部分左手都是流动性的旋律，到了第 7 至第 10 小节就片段性的插入左右手拼接的旋律，打破了之前的流动性旋律，随后第 11 小节又恢复到了流动性的旋律。



图 2-2:《五指练习曲》

在 12 小节的上方有个表情术语的标记“*brusquement*”意思为“唐突地、鲁莽地”。在随后的 14 小节也出现了这样的音符类型。

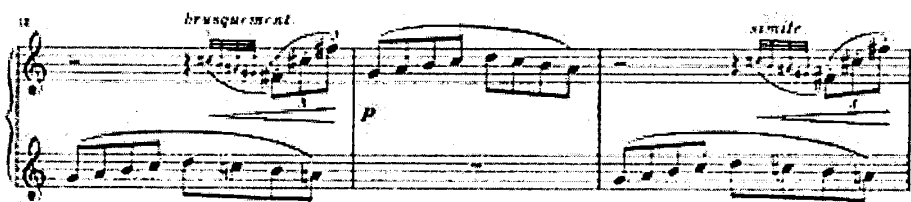


图 2-3:《五指练习曲》

① 赵晓生，钢琴演奏之道[M].上海：上海音乐出版社，2007：134.

第五首《为八度音程而作》的练习曲在 42 小节之前都是左右手八度音进行着的，到了 43 小节到 48 小节，插入了十六分音符的连续进行，随后又回到了八度音响上。



图 2-4: 《为八度音程而作》

### 第三节 片段零碎的节奏

音乐的节奏指音乐运动中音的长短和强弱，在古典主义和浪漫主义时期，音乐创作主张应有调性，节奏是组成一首曲目很重要的一个因素，是一个很有活力的音乐要素，作曲家往往根据节奏重音的特点来划分乐曲单拍子、复拍子等节拍类型。在音乐创作节奏这一块，印象主义音乐家也在刻意的使自己所创作的音乐与古典主义时期和浪漫主义时期的作曲家们有所不同，他们在创作的时候常常避免将每小节第一个重音作为旋律的开端，也在用自己的创作手法去掩盖每小节第一拍为重音强拍的节奏音律，而且作曲家往往会较为频繁的变动拍号，以此来改

变旋律本身所带有的律动。这样做的目的往往是追求旋律线条可以自然顺畅的过渡到下一个小节,不会被下一小节第一拍往往会出现的强拍所打断,这也是印象主义音乐创作的节奏特色。

古典主义时期的音乐节拍较为稳定,不常出现更换节拍这样的情况,到浪漫主义时期,节拍的变化稍微频繁一些,但是这仍然不是音乐创作的主要手法。到了印象主义音乐时期,曲目中节拍的变化是很常见的事情,在一首曲目中,节奏不断的变化,打破强弱拍的规律。大自然的变化常常是没有规律的,“一幅印象主义的绘画的主题也常常无迹可寻,只在于去欣赏整体的美感”<sup>①</sup>,印象主义音乐在节奏的变化中,描绘了大自然中光与色的变化,这一点在德彪西这部练习曲中淋漓尽致的体现出来了。

当我们去研究这部练习曲时,我们几乎可以发现,这十二首练习曲都不是一个节拍进行到最后,或多或少的都在曲目中间变换了节奏。第一首《五指练习曲》中拍子变化达到了十次之多,由最开始的4/4拍转化到了只有一小节的2/4拍,之后便在6/16拍、4/4拍中不断的转换,直到最后出现了12/16拍。可见德彪西对节拍并不在意,只求能表达自己所想,他认为节拍都是为音乐服务的,而不是束缚音乐进行的条件。拍子的转化,会带来拍点的变化,强拍被削弱,弱拍被凸显,这些都使德彪西的音乐有着无穷的魅力,让人猜不到结局。



图 2-5:《五指练习曲》

第六首《为八个手指而作的练习曲》也是在2/4和3/4拍子中转换。

<sup>①</sup>朱怡君,论印象主义音乐与印象主义绘画的共性[J].常熟理工学院院报,2007(09):25.

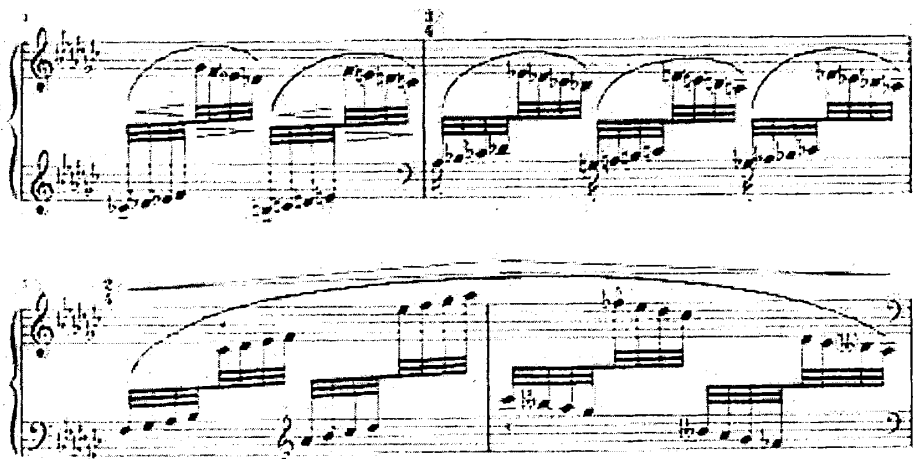


图 2-6:《为八个手指而作的练习曲》

速度标语的变化,也会使节奏有着很大的变化。在第二首《为三度音程而作》的曲目中第 13、14 小节这两短短的两小节中,就出现了三个速度标记,并且循环重复一次。分别为 *rubato* (自由速度)、*accel* (渐快)、*rit* (渐慢),在 15 小节就出现了 *in tempo I* (回到最开始的速度)。德彪西非常重视节奏的变化,因此也在谱面上给了演奏者很多的提示。如此的频繁的节奏变化正是构成德彪西音乐创作风格的一个重要的特征。

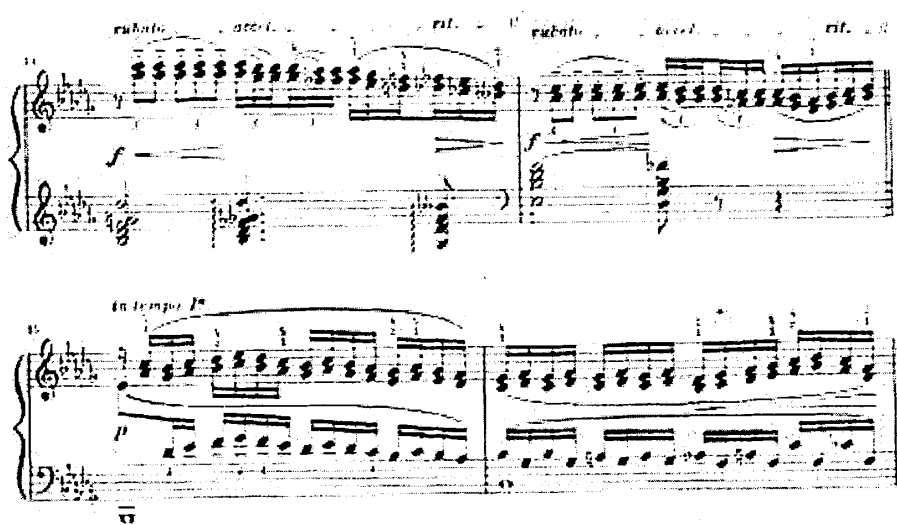


图 2-7:《为三度音程而作》

另外一个影响节奏的重要因素就是休止符,音乐演奏者都会熟悉,若是在强拍上休止的话,节奏型和听觉效果会发生很大的改变。德彪西正是运用了休止音



和不规则的重音，来打破节奏的循环，有着即兴创作的感觉。

第五首《为八度音程而作》的练习曲为 3/8 拍子，但是在第一第二小节中，就休止了右手的强拍，随后的第五到第八小节也一直都休止着第一拍的强拍。

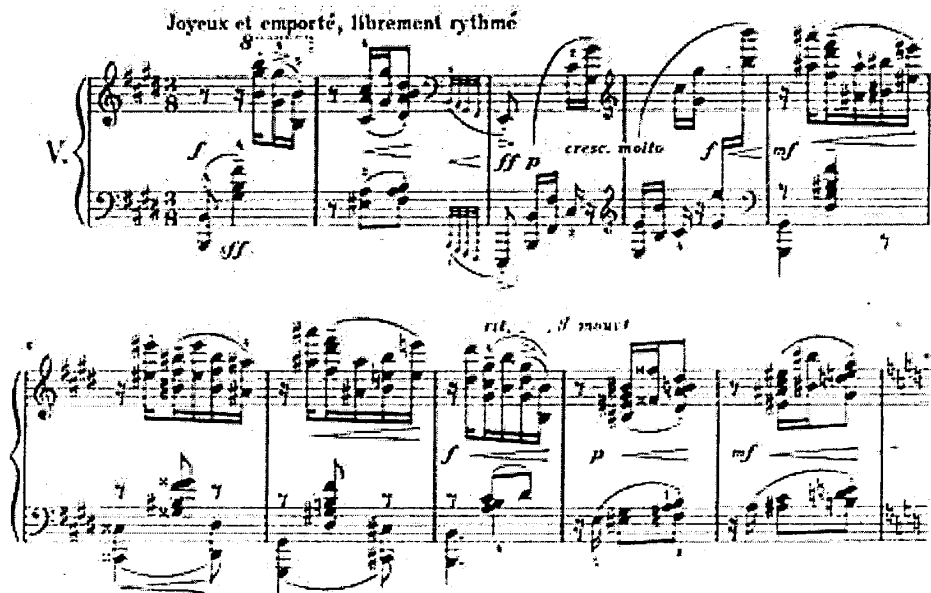


图 2-8: 《为八度音程而作》

#### 第四节 层次鲜明的力度

印象主义音乐家们为了追寻新的创作手法，满足他们的创作思想和达到他们的表现目的，在对音乐的语言的革新之外，还使音乐创作的力度变化方面达到了一个新的高度，大量的运用力度记号和表情术语，使印象主义音乐细致唯美的艺术气息更好的表现了出来，并且也空前的提高了音乐力度变化在乐曲中的重要性。

前文中提到，印象主义音乐强调音乐旋律和表达意境的朦胧性，也在节奏和速度上变化频繁，要做到这些，往往还需要力度变化的烘托。这力度结构和风格的要求是印象主义钢琴音乐风格特征得以形成的重要组成部分。印象主义音乐崇尚柔和之美，与浪漫主义音乐不同，它排斥过分的激情，避免文学性的叙述，在曲调上，由细碎片段的旋律代替浪漫主义式“冗长”，节奏上削弱强拍的作用，以求达到不规则的律动，这些创作手法都使力度在短时间内有了自由转化的空间，也给力度高频变化创造了可能。旋律织体的纵向化发展，使力度有了更多的

层次,也更加立体化,而力度的变化也是和声色彩表现的一个必要的手段。在钢琴相较于乐队合奏来说音色较单一时,力度的变化也帮助钢琴音色表现力的提高。与以往的古典主义和浪漫主义音乐相比,音乐的叙事性减弱,曲式结构也没有了那么多的要求,并且印象主义追求表达光与色的瞬息万变,这也使印象主义音乐的创作对力度和音响的要求有了空前的提高。因此有些学者认为:“印象主义钢琴音乐在音色的变现上以及多层次创作手法的运用方面可以与古典主义和浪漫主义时期有那么大的不同,主要就是得力于力度创作手法的发展。”<sup>①</sup>

法国印象主义音乐主要崇尚柔美,这与法语的发音也许有着一定的关联,在我们听法国艺术歌曲时,可以发现,演唱者的咬字自然,声音有控制,对歌词的掌握有分寸感,讲究自然的流露,对声音的控制非常的严格。这点在德彪西的练习曲中也可以见到,大部分的演奏都在“p”到“f”中进行,力度起伏变化到了“ff”时,往往停留不了多久,便会又转到弱奏。练习曲中的八度练习往往是相较于其他的技术练习在力度上要求最高的,演奏者需要用到大臂的力量去弹奏八度音程,可是在德彪西这部练习曲的八度练习中,我们看到的是不一样的情景。首先3/8拍在一开始便休止了右手的最强拍。全曲在强弱中快速的变化,有时强奏只停留了一小节,便进入到弱奏,这在八度练习曲中是不常见的。



图 2-9:《为八度音程而作》

① 李雪梅,印象主义钢琴音乐的力度结构特征[J].黄钟:武汉音乐学院学报,1998(03):94-100.

## 第五节 模糊复杂的结构

在我们研究印象主义音乐时会发现，它的曲式结构不再像古典主义和浪漫主义时期那样有机可循，如固定的奏鸣曲式、回旋曲式或是复三部曲式，印象主义音乐的创作一般不受任何传统曲式结构的束缚，作曲家会根据当时所见所想以及乐曲的需要，来创造出新的曲式结构。可是即便有意的去模糊曲式上的界限，曲目本身仍然有着严格的逻辑。

德彪西在早期创作，尤其是创作中期“一直致力去模糊古典主义和浪漫主义时期所固有的传统曲式结构”<sup>①</sup>，但是因为这部练习曲是德彪西创作晚期的作品，因此会比创作的早、中期略偏向传统曲式结构，但是作为印象主义音乐的代表作，这部练习曲仍然在有意的模糊着曲式结构，造成一种不确定性和模糊性。就如我们常认为的乐曲中的双小节线便为乐段的划分，但是在这部练习曲中并不一定是这样的，德彪西经常在 AB 两段之间穿插出一些新的音乐片段，这就使得乐段的划分变得模糊不清，用这样的办法来有意的回避传统创作模式中常见的 ABA 的曲式结构。

第六首《为八个手指而作》的练习曲从第 12 小节末尾的双小节线到第 13 小节的新调号的出现就已经代表着新乐段的出现，但是到 17 小节才真正的出现新的音乐主题，中间的第 13 和第 14 小节仍然运用着前段落的音型，第 15 小节甚至出现了新的音型结构。这就是作曲家在稍稍回归到传统调式的同时又用特殊的创作手法来模糊调性。

<sup>①</sup>朱秋华，德彪西[M].北京：东方出版社，1997：89.



图 2-10: 《为八个手指而作》

## 第六节 细腻繁复的调式与和声

印象主义音乐往往多运用五声调式、中古调式、阿拉伯音阶调式或是音阶组合。虽说印象主义音乐跟浪漫主义时期的音乐有着很大的不同，但是浪漫主义的和声对印象主义音乐的创作还是有着一些影响的。瓦格纳作为晚期浪漫主义的代表人物就在作品中运用到了变和弦，作为印象主义音乐的代表人物，德彪西就深入的研究过瓦格纳的和声特征。德彪西广泛运用的印象派和声虽然有很多，如自然调式、复合和弦、非功能和声进行等，但是最具有代表性意义的还是全音阶和声创作手法。李斯特对德彪西的影响也很大，德彪西在巴黎的时候，就多次与李斯特有接触，在德彪西在罗马学习的期间，还曾去聆听了李斯特的独奏音乐会，李斯特就常常将大小调体系和全音阶的组合成果——增三和弦运用到创作中。除了这两位作曲家对德彪西和声调式创作的影响外，各国的民族民间调式对德彪西和声曲调的创作也有着很大的影响。俄罗斯的民族主义作曲家穆索尔斯基的作品，广泛运用到了民间调式和旋律，并且也运用到了全音阶，只是更多的是穿插

在传统调式中，并不是作为一种主要的旋律调式，仅仅是用来表达不同的特效罢了。

德彪西的和声运用摆脱了传统的束缚，他的印象主义创作手法的革新主要体现在了和声的方面，他抛弃了古典浪漫时期在大的主题下进行创作的手法，而是将和声作为创作的主要出发点，作为创作中音响效果和音色的主要来源，也是他音乐感受和烘托气氛的主要手段。德彪西印象主义和声调式的创新，主要表现在了和弦的变化形式上和调式调性的变化方面，这也正是德彪西印象主义和声历史性、开创性、划时代的革新。洛克斯皮塞尔就曾将德彪西的钢琴音乐比作“一具音乐的望远镜”，焦点集中在“不断的变化，异国情调的想象……属于东方的、意大利、西班牙以及苏格兰（为法国的也带有不少异国的东西）；就像是粗糙而夸张的漫画，展现在维克多利亚的音乐大厅里……最后，小望远镜镜像把他们一一储存起来，以待艺术家凝视乐谱、凝视键盘上有关音的主要记号而产生想象中连续三度进行、全音阶化的音乐及多调性的东西。”<sup>①</sup>他运用各种新颖的音乐形式和表现方式，积极的对钢琴这一乐器的色彩性进行深度挖掘和对传统创作模式的革新，其目的就是为了表现印象主义所最终追求的光与色的音色效果和音响效果的表现。其中音阶、调性以及和声上的革新，对钢琴键盘音乐色彩性的表达起到了直接的作用。

当然，“革新”并不代表着完全摒弃之前所有的东西，或是开创一个完全全新的东西，在这部练习曲中所运用的和声调式并不是德彪西第一人开始使用的，只是德彪西用更新颖的色彩去重塑这些调式和声，独具创造性的将这些和声调式重新使用，使其独特的音响魅力给人留下了深刻的记忆。

德彪西的创作中运用到了全音阶，虽然有很多的作曲家都对于全音阶有所使用，但是没有德彪西使用的广泛，通过对德彪西全音阶使用方法的研究，我们大致可以了解到运用全音阶以及其和声创作的基本手法了。所谓全音阶即相邻的两个音为大二度关系，完全以全音关系排列的音阶，德彪西使用的全音阶和弦多为二音、三音、四音和弦，他的全音阶和声处理方法，严格按照全音阶和声段落处理，没有了“属”到“主”的进行，也就没有直接的调性。要想全音阶和声有逻辑的进行，就需要强化某一个音，使这个音具有主音性，使这个音达到主音性的办法通常可以使用持续和重复，也可以将这个音放在强拍和重音上。

第八首《为装饰音而作》的练习曲就用到了全音阶这一概念。第30小节的左手便是运用到了全音阶这一概念。

① [美]弗兰克·道斯著，克纹译，德彪西的钢琴音乐[M]。北京：人民音乐出版社，1985:49.

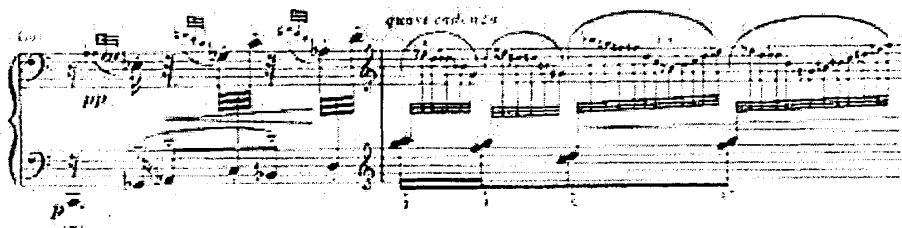


图 2-11:《为装饰音而作》

五声调式音阶在德彪西的创作中运用的最为广泛,虽然欧洲一些民族也运用到了五声音阶,但是仍然被看做是带有东方色彩的音阶属性。前文中提到了德彪西在 1889 年巴黎万国博览会上就已经被东方音乐所震撼,经过他自己的研究,在之后的创作中,也运用到了这带有东方色彩的五声调式。

第十首《为对峙的音响而作》的练习曲中,就含有五声调式,在第 31 至 37 小节的音阶模进中,就有这一调式。



图 2-12:《为对峙的音响而作》

第三首《为四度音程而作》的练习曲中就全曲大面积的运用到了五声音阶,德彪西彻底打破了传统和声进行,在横向的旋律上大胆的运用了东方民族音调,在纵向上运用了传统和声中常批判的“平行四度”,横向和纵向的结合,纵向看来,是平行和弦,横向看来是平行的旋律,因此,有人称这种创作手法为“平行和声”,也又人称之为“带状旋律”和“有依托声部的旋律”。<sup>①</sup>用这样的办法创作出一种空旷神秘的音响效果。就如一开始的两小节,就是五声音阶的代表小节。

① 杨通八,论德彪西印象主义和声[M].北京:人民音乐出版社,1989:107.



图 2-13: 《为四度音程而作》

“双调性”这一名词出现在二十世纪初，它是建立在传统调式的基础之上，双重调性的结合，从而使和声效果更加复杂。新颖的调式和声是印象主义音乐创作者所追求的，德彪西的创作中也使用到了双调式。

第四首《为六度音程而作》的开头就运用到了双调式和调性游移。右手的旋律为降D大调，而左手运用了一些临时变音记号，就带有了降E大调的音响色彩，并且随着2/4和3/4拍子的转化，更加增加了调性和音乐的不稳定性。可是即便音响效果非常的复杂，也依然有明确的中心。



图 2-14: 《为六度音程而作》

第一首《为五指而作》的练习曲第12小节，左手是G大调，而右手三个带有临时变音记号的装饰音则在升F大调上进行，这也体现的是双调式的特征。两个不同的调式同时出现，也正是凸显了图中谱例上所标注的术语“brusquement(粗暴的)”。

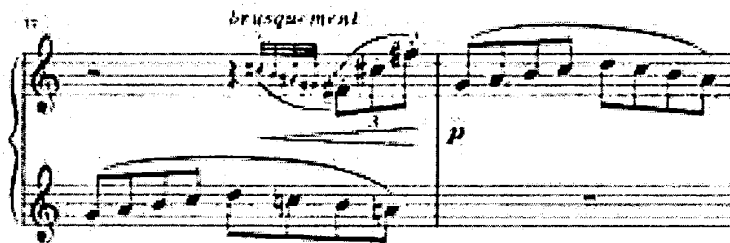


图 2-15: 《为五指而作》

阿拉伯的音阶调式具有很鲜明的色彩,德彪西在这部练习曲中就运用到了这一调式,阿拉伯音阶调式在伊斯兰教盛行的地区广为流传,是阿拉伯民族音乐的特征,又称之为大弗里几亚调式。其音阶图为:



图 2-16

跟传统的大小调音阶相比,阿拉伯音阶有降二、六、七级音,这样就增加了小二度和增二度以及三全音的效果。

第二首《为三度而作》的练习曲在第 12 小节中就运用到了阿拉伯调式。

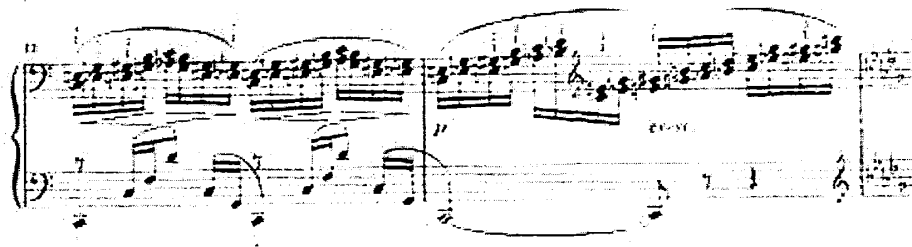


图 2-17:《为三度而作》

第三首《为四度音程而作》的练习曲第 20—第 22 小节的右手旋律便是用到了阿拉伯音阶调式而构成的旋律,这也是阿拉伯民族的异域风情在这首练习曲中的展现。

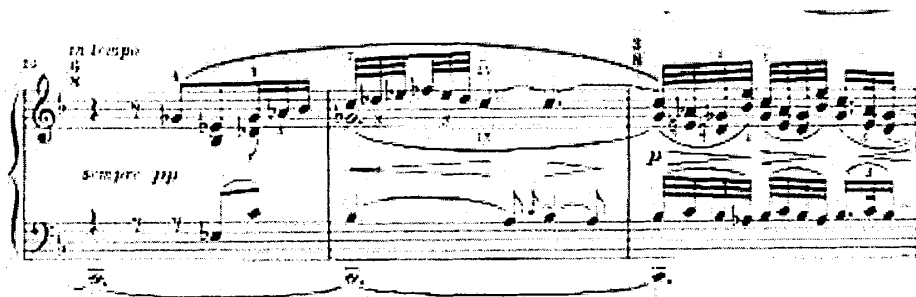


图 2-18:《为四度音程而作》

中古调式在印象主义音乐中运用的较为广泛,在 1890 年—1905 年德彪西所创作的《贝加莫组曲》中,就已经运用到了中古调式。

第二首《为三度音程而作》的练习曲第 13-第 14 小节就运用到了中古调式



中的“弗里几亚调式”，第三拍的和弦则是运用到了“罗克利亚调式”。这两种调式的交替使用，给这首练习曲带来了奇幻的音响效果。

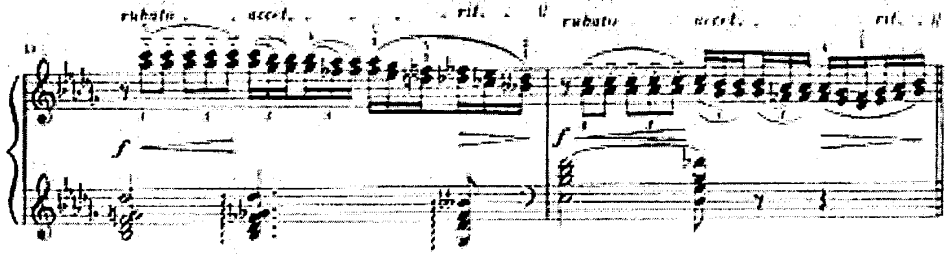


图 2-19: 《为三度音程而作》

### 第三章 德彪西钢琴练习曲印象主义风格的诠释

印象主义音乐的演奏方式与古典主义和浪漫主义音乐的演奏方式是有所不同的,在我们聆听和演奏浪漫主义音乐的时候,往往需要先去了解曲目创作的背景,感受作曲家创作那首作品的情绪状况,以便于演奏者自己可以更好的身临其境,想作曲家之所想,感作曲家之感,但是我们在演奏印象主义音乐的时候,应该避免像演奏浪漫主义时期的音乐那样宣泄感情,而是以一种平静的心态去演奏,不需要演奏者有太多个人的情感表达,“严格按照谱面上的力度、速度、表情术语的标记去演奏”<sup>①</sup>,这样才可以更好的表达出印象主义音乐所要表达的音响效果和意境,避免将印象主义的音乐演奏成类似于浪漫主义时期的音乐。在演奏时,演奏者应注意聆听自己所演奏出来的声音。虽然印象主义的节奏较松散,但是也有内在的章法存在,因此,演奏时不能够自己随意的处理节奏,需要严格的按照谱面上的标记去弹奏。

在我们看到这部印象主义练习曲的谱子时,会发现很多曲目的结构很松散,有片断性,很多都是由多个短小的动机组成在一起的,所以在演奏的时候,就更加需要注意到谱子上的作曲家所标记的提示,以免演奏时会迷失方向,演奏的零零碎碎不成章法。形容德彪西的这部练习曲可以用一句经典的话来描述,那就是“形散而神不散”。德彪西将这一个个的练习曲打成碎片,然后将不同的碎片拼接起来,组成一个大的曲目,所以演奏时,脑海中要有一个整体的图像,有一个大自然光与色的变化效果图。

这部德彪西的练习曲也在谱子上有大量的力度、速度和表情记号的标记,演奏者在演奏的同时,不能够按照自己的理解随意的发挥,因为每一个记号,都是作曲家深思熟虑后标记上去的,这也是德彪西所能传授给演奏者最直接的音乐意图。

#### 第一节 踏板的运用

印象主义音乐的旋律线条追求朦胧的音响效果,在钢琴这个键盘乐器上,要想使音响达到朦胧的效果,除了手指的触键方式需要注意之外,往往会使用踏板

<sup>①</sup> 刘涛,德彪西钢琴作品《意象集II》的音乐与演奏分析[D].河南师范大学,2013.

来辅助手指演奏。德彪西的音响效果所追求的不是传统的表达方式，为了达到混合色彩，以及光与色的意境效果，往往需要将声音融合在一起，这样就更具有朦胧的色彩。德彪西十分的欣赏李斯特使用踏板的方式，他曾称赞李斯特“是以钢琴踏板作为他‘另一种方式的呼吸’的。”<sup>①</sup>在我们所熟悉的踏板的使用效果中，“右踏板”是会让钢琴琴弦震动时间有所延长，增加泛音，将各种声音混合在一起，以达到混合的色彩。由此可见，右踏板的延音效果是德彪西创作中所追求的音响效果，因此有些曲目中的小片段踏板不需要完全更换，以免造成朦胧的音响效果出现断裂的现象。前文中提到印象主义音乐的调式和声在刻意的模糊化，避免完全的使用传统和声调式，那么，踏板的使用也可以帮助模糊和声，使和声调性的变化不再那么的清晰，听众可以感受到的仿佛只有音乐的流动以及朦胧的光线色彩在不断的交替变化。

踏板的使用往往还可以烘托气氛。印象主义片段性的旋律特征是作曲家所追求的一个重要的目标，因此为了更好的演奏出旋律的片段性，我们需要将每个片段都演奏的很独立，踏板的使用就可以突出和辅助的表现这一旋律特征。把握印象主义音乐踏板的使用，可以更好的将音乐气氛所表现出来。从而达到作曲家所想要描绘的神秘、遥远、喧哗等音乐气氛。

同时踏板的使用也可以增加形象化的效果，也使声部层次更加的清晰。将声音形象化也是印象主义音乐的一种创作表现方式，踏板的使用可以使音乐的形象更加的真实和立体。印象主义音乐讲究声音横向和纵向的创作，纵向的声音都要求很独立，不同的踏板使用可以使音乐声部之间更加的明确，层次也更加的清晰。

踏板运用的较多的就是左右两个踏板。首先，右踏板就是主要制造泛音，也可运用右踏板使力度产生变化，将音色拉宽，以达到音响效果方面的强烈对比。当需要力度渐变的时候，除了手指的控制，右踏板也可以帮助做到力量的渐变。此外，右踏板的使用也可以做到强化乐句之间的对比。左踏板往往也叫做“弱音踏板”，印象派的音乐大多是在弱奏中进行，因此左踏板也在印象主义音乐中发挥了很大的作用。不仅仅是为了单纯声音的变弱，也可以使声音更加的柔和，将猛烈敲击部分变得柔和。左踏板的点缀使用可以使想要突出表达的地方更加的明确，让特殊处理的部分更加的引人注目。片段性旋律常常营造一种出其不意的音

<sup>①</sup> [法]让·巴拉凯著，储国围、白云、宋杭译，德彪西画传[M].北京：中国人民大学出版社，2004：82.

响效果，当在强力度出现之前，为了凸显强奏的震撼，前小节可以使用左踏板辅助手指，以便达到拉开音乐的幅度，增加音色变化的效果，拉开音乐的幅度和空间。

第五首《为八度音程而作》的练习曲第 65-第 76 小节可以很明显的看出踏板的使用的必要性。这几个小节中，是由“pp”发展到“ff”的力度变化，这就更需手指和左右踏板共同使用来达到这样的力度布局。第 65-第 67 小节是“pp”极弱的力度，这时我们可以运用到一些左踏板来辅助弱奏的表现，手指更是需要非常的弱，来体现“pp”的效果，到了第 68-第 71 小节，力度变化到了“p”这时仍然需要运用到左踏板，但是手指可以相较之前的极弱力度略微放开一点。到了第 72 小节之后，我们就可以放开左踏板，用手掌和手臂的力量去达到作曲家所想要表达的音响强度。可见，左踏板在这样大幅度的力量变化中，可以起到很大的作用。

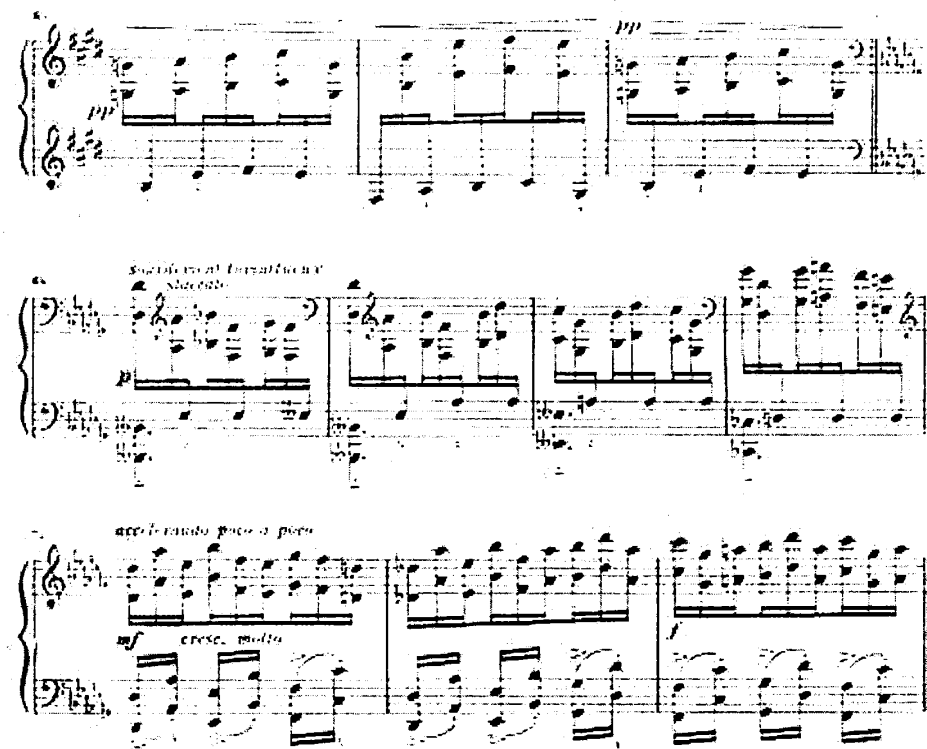


图 3-1: 《为八度音程而作》

第三首《为四度音程而作》的练习曲第 20-第 24 小节，就是运用踏板烘托音乐气氛的表现。这几个小节当中，具有一定的东方音乐的五声调性特征，在西

方音乐中加入东方音乐的元素，往往会使音乐具有神秘和飘忽不定的气氛。踏板的使用可以音色变的没有那么明亮，使音乐的泛音效果增加神秘的感觉。



图 3-2: 《为四度音程而作》

印象主义音乐的踏板在音色的表达和描述上起到了很大作用。为了表达光与色的交替融合，踏板的不同层次，踩的深浅也可以表现出不同的音响效果，可是印象主义音乐也不完全是用踏板来营造气氛和描绘情景，有时会遇到完全没有踏板，来形成音响上的特殊对比。第一首《五指练习曲》开头的右手单音旋律线条就要保持音响效果的干净，以此来表达音乐诙谐干涩的效果，与之后和声织体渐渐丰富形成对比。



图 3-3: 《五指练习曲》

## 第二节 手指触键的方式

印象主义音乐的触键方式有些地方与古典主义和浪漫主义时期很不一样，古典浪漫主义时期的触键为了达到声音的扎实牢固的音效，往往会要求触键到底，追求琴槌敲击琴弦的声音。但是印象主义音乐所追求的声音与传统的声音有所不同。德彪西的音乐创作继承了法国音乐灵巧细腻的风格，以及法兰西民族天生带有的浪漫多情的演奏风格，因此他所创作的曲目往往要求手指非常的敏感。他的触键方式“是同时具有了柔韧和深邃这两个效果的”<sup>①</sup>，听起来很矛盾的两个词，在德彪西的创作中是可以兼得的，以柔克刚，用柔美的触键方式，将音乐所想要表达的深度和力量娓娓道来。意大利的一位音乐评论家就曾这样评论德彪西的演奏：“他的演奏虽称不上是一种绝技，但他的触键极其的精妙，音响控制的恰到好处，音乐是那样的自然、圆滑，似乎没有键盘和琴槌的参与而直接用手指与琴弦的接触所发出的声音……造成诗一般的效果。”<sup>②</sup>

演奏德彪西印象主义音乐的时候，要做到无论在多大的压力下，仍然可以保持柔和，这也是德彪西创作的精髓之处。在演奏时要想象钢琴是没有琴槌的，让欣赏音乐的听众感受不到琴槌的存在，让手指与键盘融为一体，为了达到温柔细腻的声音，常常要避免手指敲击键盘的声音，用抚摸式的演奏方法去弹奏，手指平放在琴键上，尽可能的贴近琴键。除了个别的练习曲要做到声音的对比，其余的练习曲往往要减少指尖触键而发出的像“颗粒般”的音色。很多时候，触键都会用到指腹，用手指的肉垫缓慢触键，为了达到柔软的声音，在练习和演奏的时候就要想象是在抚摸琴弦，发出天鹅绒般地声音。值得注意的是，为了达到薄如蝉翼的声音，在弱奏的时候，触键不用过深，强奏的地方，手指下键也不需要太快，避免没有内容空洞的声音。

第十一首《为复合琶音而作》的练习曲，全曲几乎都在弱奏中进行，制造流水的效果，如第46-第47小节，整个旋律都在左右手的相互交替中进行。

① 李柯，印象主义钢琴作品触键法初探[J].黄钟（中国.武汉音乐学院学报），2006（01）：32.

② 朱秋华，德彪西[M].北京：东方出版社，1997：76-77.

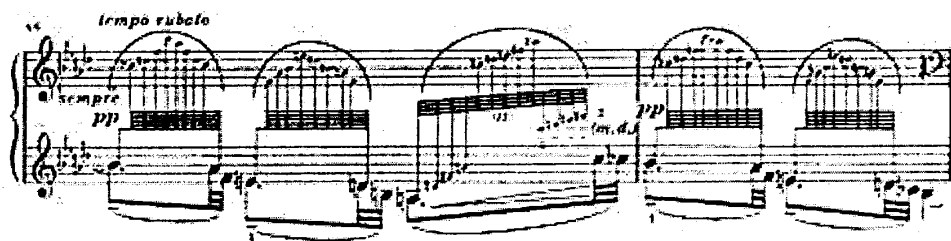


图 3-4: 《为复合琶音而作》

第 34 小节出现了和弦演奏，为了达到弱奏的音响效果，谱面上也标记了将和弦用波音的方式演奏出来。

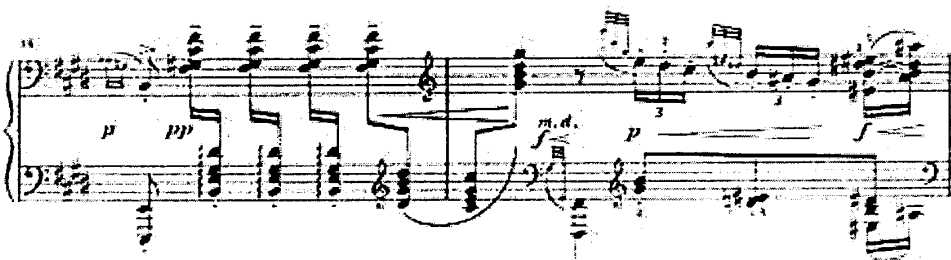


图 3-5: 《为复合琶音而作》

第五首《为八度音程而作》的练习曲也需要手指触键格外的小心，因为传统意义上的八度练习就会强调有颗粒性，并且声音往往有撞击琴键的效果，但是德彪西创作的这首八度练习曲不需要用这样的方式去演奏，在观察谱面的时候，我们可以发现很多八度都在一个“p”的情况下去演奏，如第 17-第 18 小节，就是在弱奏的情况下去进行，演奏的时候就需要带过这几个八度和弦，不需要声音到底。在 68 小节上方有一个表情术语标记“sourdement tumultueux”意思为声音微弱且骚动。这就是作曲家提醒演奏者在演奏部分的八度时，声音不能太短也不能太具有颗粒性，在“p”的音量下缓慢的下键，以达到模糊的音响效果。



图 3-6: 《为八度音程而作》

第九首《为重复音而作》的练习曲中，第 58-第 59 小节是技术难点，在演

奏持续音的同时，右手小拇指又要弹奏出曲目中要求的旋律。在演奏时，演奏者应该把小拇指张开，同时又要用小拇指来表达出很柔美的声音，这是这个曲目中一个非常困难的地方，在右手一声部要达到柔美飘渺的音响效果的同时，右手二声部又要有颗粒性。这首曲目是德彪西这部练习曲中触键方式的一个很好练习曲目，用娴熟的演奏技巧来表达德彪西所要追求的演奏效果，将听众置身于一个神秘和飘忽不定的情景中。



图 3-7: 《为重复音而作》

### 第三节 指法的安排

印象主义的音乐讲究描绘大自然的变化，而大自然的变化往往是不规律的，在创作时，也没有那么多条条框框的约束，只求用音乐记录下一个个美好的瞬间，看似很随意的创作，其实是想表达更深层次的音乐色彩和内涵。

在我们看到这部练习曲原版谱面的时候可以发现跟古典主义和浪漫主义时期的练习曲有着一个非常大的区别，那就是全集十二首练习曲竟然没有一个指法的标记，这在练习曲中是很少见的，虽然我们在接触到不同编撰版本时，会看到有些地方标注了指法，那都是修订者给音乐学习者的一个参考，并不是德彪西本人所标注上去的，自然，这也是作曲家有意而为之的。德彪西认为，每个演奏者的手指条件都不一样，没有哪套指法标记能适合所有的人，为了更好的表达音乐效果和创作意境，他干脆没有标记任何指法，而且他认为“不标记指法本身就是一种绝妙的练习。”<sup>①</sup>因为这样，演奏者就可以根据自己的需要去安排一套最适合自己的指法，不需要规则来限制音乐的发展或是限制演奏者的演奏。

当然有一点应当注意，虽然德彪西给了后世演奏者一个自由的演奏环境，但是还是需要把握住演奏出朦胧、轻柔、神秘的色彩，这无论在什么时候，都是印象主义音乐所追求的。

<sup>①</sup>德彪西钢琴作品全集练习曲[Z].上海：上海音乐出版社，2001：前言。



## 结 语

法国在十九世纪末二十世纪初时，文学、绘画、音乐三者相互影响，将法国艺术的发展推向了一个高潮，从欧洲音乐的发展历程看，一种新的音乐风格的出现往往是对前种音乐风格的继承和创新，德彪西的《十二首钢琴练习曲》作品精致短小，千姿百态，凝聚了德彪西这一生创作的精华，并且展现了他独特的魅力和与众不同的印象主义音乐风格。

德彪西印象主义音乐创作受到了象征主义文学和印象主义绘画的影响，将这二者的艺术特色融入到自己的创作中，大胆的吸取了它们的艺术理念和特色。象征主义诗歌注重暗示和象征，将自己想表达的思想寄托在某一个事物上，印象主义绘画注重光与色的变化，将自然界的瞬息万变都记录在画纸上。这些特色，都是构成德彪西《十二首钢琴练习曲》的印象主义元素的重要组成部分。这部练习曲除了技术上的练习之外，更重要的是让大家能够更加熟悉印象主义音乐的特色，把握曲目中千变万化的色彩所带来的视觉和听觉感受。

通过这部钢琴练习曲集的研究，我们还能直观的感受印象主义音乐的创作手法以及演奏技巧，在创作时，德彪西注重描绘旋律的朦胧、零散但是又自有章法的节奏、大胆创新的和声与调式以及层次鲜明的力度变化，尤其是在和声调式方面，德彪西一改传统的大小调创作方式，将具有东方特色的五声调式和阿拉伯音阶调式都融入到了自己创作中，而且多用平行和弦和非叠置的和弦。在音阶和声方面也使用了五声音阶和全音阶。德彪西除了表现自己所想要表达的印象主义音乐创作之外，还在曲谱上加上了很多对后世演奏者的提示标语，按照德彪西曲谱上的速度、力度、表情术语的标记去演奏，我们就能更好的把握印象主义音乐的演奏方法。

在对德彪西《十二首钢琴练习曲》的研究中，我们可以发现，德彪西将他独特的人生经历和天才般的创作才能，都放在了这一部钢琴练习曲集中，为我们客观的展示了印象主义艺术世界，在他细腻的内心和丰富的想像力中，钢琴被赋予了极强的艺术表现力和艺术感染力，使我们听到的听觉效果往往不单单只有一架钢琴而已，有时会听到多个声部，造成有多架钢琴齐奏的音响效果。在钢琴八十

八个琴键上，德彪西创造出了他独有的音乐风格，将象征主义文学、印象主义绘画、印象主义音乐三者完美的结合，融入到这部钢琴练习曲集中，完成了印象主义音乐所要表达的朦胧、飘渺、变幻莫测的音乐形象。

## 参考文献

### 一、中文文献

- [1] 吕昕, 古典音乐巨匠——德彪西[M].北京: 西苑出版社, 1998.
- [2] [法]让·巴拉凯著, 储围围等译, 德彪西画传: 印象派“音乐画家”与象征主义“音乐诗人”[M].北京: 中国人民大学出版社, 2004.
- [1] 许钟荣, 现代音乐大师[M].河北: 河北教育出版社, 2004.
- [2] 赵晓声, 钢琴演奏之道[M].上海: 上海音乐出版社, 2007.
- [3] 朱秋华, 德彪西[M].北京: 东方出版社, 1997.
- [4] 杨通八, 论德彪西印象主义和声[M].北京: 人民音乐出版社, 1989年.
- [5] [美]弗兰克·道斯著, 克纹译, 德彪西的钢琴音乐[M].北京: 人民音乐出版社, 1985.
- [6] [英]保罗·霍尔姆斯著, 杨顿惠译, 伟大的西方音乐家传记丛书德彪西卷[M].南京: 江苏人民出版社, 1999.
- [7] 张坚, 写实主义与印象派时代的大师——马奈、莫奈、雷诺阿[M].济南: 济南大学出版社, 2001.
- [10] 于润洋, 西方音乐通史[M].上海: 上海音乐出版社, 2003.
- [11] 柳鸣久, 法国文学史[M].北京: 人民文学出版社, 1981.
- [12] 张前, 音乐美学教程[M].上海: 上海音乐出版社, 2002.
- [13] 邵义强, 现代乐派乐曲欣赏[M].河北: 河北教育出版社, 2004.
- [14] 沈旋, 印象主义音乐的创始人——法国作曲家德彪西的生平及作品介绍[M].北京: 人民音乐出版社, 1994.
- [15] [英]罗素著, 何兆武、李约瑟译, 西方哲学史[M].北京: 商务印书馆, 1963.
- [16] 张洪岛主编, 欧洲音乐史[M], 北京: 人民音乐出版社, 1983.
- [17] 周薇, 西方钢琴音乐史[M], 上海: 上海音乐出版社, 2003.
- [18] 毕明辉, 20世纪西方音乐中的中国因素[M].上海: 上海音乐学院出版社, 2007.
- [19] 朱建, 二十世纪音乐漫步[M].厦门: 厦门大学出版社, 2005.
- [20] 于润洋, 现代西方音乐哲学导论[M].湖南: 湖南教育出版社, 2002.
- [21] [英]罗德瑞克·都内特著, 赵新译[M].北京: 外文出版社, 1998.
- [50] [美]艾尔德(Elder,Dean)著,叶俊松译.钢琴家论演奏[M].北京: 人民音乐出版社, 1992.
- [51] 人民音乐出版社编辑部编.西洋音乐的风格与流派[M].北京: 人民音乐出版社, 1990
- [52] [法]保罗·朗多尔米(Paul Landormy)著,朱少坤等译.西方音乐史[M].北京: 人民音乐出版社, 1989
- [53] 莫自佳, 余虹编著.欧美象征主义诗歌赏析[M].武汉: 长江文艺出版社, 1988
- [22] 王柏, 德彪西的音乐与印象派画家的关系[J].美与时代, 2011(2): 32-33.
- [23] 仇博, 德彪西音乐创作风格形成原因之探索[J].才智, 2010(36): 45-46.
- [24] 魏鲁佳, 德彪西音乐的美学特征和形成条件[J].时代文学, 2009(04): 60-61.

- [25] 曹仕锋, 从印象主义与象征主义艺术的角度看德彪西的钢琴风格[J].艺术探索, 2008 (6): 15-17.
- [26] 马栋梁, 德彪西音乐创作时期巴黎的艺术文化背景透析[J].艺术探索, 2008 (3).
- [27] 唐艺, 论钢琴练习曲的演变过程[J].淄博学院学报(社会科学版), 1999 (3): 54.
- [28] 陈哲, 钢琴的演变及其在演奏风格上的区别[J].江西科技师范学院学报, 2004 (4): 46-47.
- [29] 王艺丹, 浅谈德彪西音乐风格形成[J].黑龙江教育学院学报, 1999 (6): 12-13.
- [30] 田园, 德彪西的钢琴练习曲[J].东方艺术, 2000 (5): 54-55.
- [31] 胡千红, 叩开世纪之门——论德彪西对二十世纪钢琴音乐的影响[J].人民音乐, 1997 (8): 41-43.
- [32] 陈国权, 论印象结构——德彪西的曲式思维及其结构形态[J].音乐研究, 1990 (1): 26-27.
- [33] 徐源, 织体的结构[J].中央音乐学院学报, 1985 (4): 32.
- [34] 陈丹布, 论德彪西的调性思维特点[J].音乐探索, 1989 (3): 60-61.
- [35] 于苏贤, 富有描绘色彩特性的全音阶复调结构[J].中央音乐学院学报, 1997(1): 56-57.
- [36] 陈旭, 钢琴音乐与钢琴演奏技术[J].星海音乐学院学报, 2005 (1): 10-11.
- [37] 吕森, 德彪西创作时代背景及印象主义风格特征[J].电影评价, 2010 (14): 25-26.
- [38] 周宝全, 印象主义音乐风格的产生及其美学特征[J].河南师范大学学报, 2003 (4): 2-3
- [49] 阮枷文, 精神的圆: 巴赫、瓦格纳、德彪西[J].社会科学家, 1990 (3): 65-67.
- [40] 熊辉婧, 论爪哇的加麦兰音乐对德彪西钢琴音乐创作的影响[J].星海音乐学院学报, 2004 (6): 10-11.
- [41] 刘进清, 德彪西钢琴音乐的“美学”印象[J].美与时代, 2008 (8): 32-33.
- [54] 何鑫. 浅议德彪西的音乐对当代音乐审美的影响[J]. 大众文艺. 2014(21): 75.
- [55] 林瑞芝. 德彪西: 一手伸向传统, 一手伸向东方[J]. 音乐探索. 四川音乐学院学报. 1985(01): 99-101.
- [56] 刘进清. 德彪西钢琴音乐的美学“印象”[J]. 美与时代(下半月). 2008(08): 43-44.
- [57] 任怡. 浮雕般的印象——从《亚麻色头发的少女》看德彪西钢琴音乐创作的一些特点[J]. 钢琴艺术. 2003(01): 32-33.
- [58] 杜鹤鸣. 试论德彪西的和声手法[J]. 河南师大学报(社会科学版). 1980(01): 21-22.
- [59] 刘霖. 德彪西管弦乐作品中的光和色[J]. 中央音乐学院学报. 1987(01): 68-69.
- [60] 20世纪音乐创作的开拓者——关于德彪西音乐创作美学思想的分析, 牛少岩, 洪英 音乐探索(四川音乐学院学报) 2004 (01): 34-35.
- [61] 陈丹布. 论德彪西的调性思维特点[J]. 音乐探索. 四川音乐学院学报. 1989(03): 51-52.
- [62] 杨秦生. 印象派绘画和印象派音乐的色彩应用[J]. 天水师范学院学报. 2002(03): 65-66.
- [42] 王碧琳, 十九世纪末二十世纪初法国文化中的德彪西音乐[D].沈阳师范大学, 2011.
- [43] 吴亚娟, 象征主义诗歌对印象派音乐的影响研究[D].河南大学, 2010.
- [44] 李怡, 对德彪西印象主义音乐的印象[D].西南大学, 2009.

- [ 45 ] 欧阳佳沁, 德彪西音乐语言研究[D].上海音乐学院, 2008.
- [ 46 ] 谭翕予, 德彪西音乐风格的缩影——四首钢琴前奏曲研究[D].湖南师范大学, 2006.
- [ 47 ] 阎峰, 德彪西晚期艺术歌曲创作特征研究[D].首都师范大学, 2009.
- [ 48 ] 谢彩霞, 探析德彪西印象主义音乐美学思想形成过程[D].湖南师范大学, 2013.
- [ 49 ] 陶思帆, 论德彪西前奏曲中的印象主义元素[D].云南艺术学院, 2011.
- [ 63 ] 熊辉婧. 论德彪西钢琴音乐的东方色彩[D]. 华中师范大学 2005
- [ 64 ] 黄文曲. 中国文化与德彪西钢琴音乐的关联[D]. 湖南师范大学 2009
- [ 65 ] 郭蕴. 走近德彪西[D]. 南京艺术学院 2008
- [ 66 ] 赵晨. 德彪西早期钢琴音乐中的多元倾向研究[D]. 河北师范大学 2009

## 二、外文文献

- [ 1 ] Maurice Dumesnil. How to play and teach Debussy[M]. New York:Schroeder& Gunther, 1932.
- [ 2 ] Margureite Long, At the piano with Debussy[M].London: J. M. Dent& Sons Ltd,1972.
- [ 3 ] Debussy Letters, Harvard University Press[M].1987.
- [ 4 ] Austin, William W, Debussy: Prelude to “The Afternoon of a Faun”[J].New York: W. W. Norton&Company,1970: :45-46.
- [ 5 ] Devoto& Mart, The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Faure, Chabrier[J].Music Library Association.Notes.Vol. 66(04), pp.2010: 89-91.
- [ 6 ] Goubault&Christian, CludeDebussy[J].Library Honor&acute;Champion,1984: 65-66.
- [2] Parks Richard S,The music of Claude Debussy.[M]Composers of the twentieth century, 1989.
- [3] Peter Felix Ganz,The Development of the Etude for Pianoforte[M] Cross-Cultural Communication, 1960.
- [6] Claude Debussy, translated by Roger Nichols ,Debussy Letters[M].Letter to Jacques Durand, 1987.
- OscarThompson,Debussy[M].ManandArtist,1965.
- Mingchun LI, Power of Art and Enthusiasm for Inspiration: A Musical Analysis on Debussy’s Firework[J]. Cross-Cultural Communication, 2014: 206-212.
- Antonio Cervellino&Cinzia Giannini&Antonietta Guagliardi ,DEBUSSY : a Debye user system for nanocrystalline materials[J]. J. Appl. Cryst,2010: 1543-1547.

## 后 记

研究生三年时间即将结束，论文的撰写工作也接近尾声。走在上过课的教室，走过平日练琴的琴房，回首这三年度过的时光，感慨良多，心中有无数的感谢。

在这里，我要深深感谢我的导师朱咏北教授，我们都叫他“师傅”，师傅给予了我专业和音乐素养上充分的帮助，让我学到了很多知识，并且也悉心的指导我论文的选题、框架、体系安排。除了在学问上的帮助外，师傅还教导我为人处事的道理，让我在研究生期间成长了很多，也懂得了很多的道理，我会谨记师傅的教诲，在以后的人生道路上不断进步。

在师门这个大家庭中，我收获了很多的感动，也得到了很多帮助，在这里，我还要感谢孙红成师兄和王伶俐师姐，在论文撰写的过程中，他们给予了我很大的帮助，给了我很多宝贵的意见。每一年的“钢琴合伙人”音乐会，每一次大家一起出去比赛，都让我感觉到了师门这个大家庭的团结和温暖。感谢和我一起走过这三年的同学们，我不仅学习了知识，也收获了难能可贵的友谊，大家相互帮助，共同进步

感谢帮助过我的所有人，我会心怀感恩，奋勇向前，努力创作出属于自己的蓝天，谢谢！

## 湖南师范大学学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：

2016年5月25日

## 湖南师范大学学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。本人授权湖南师范大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

本学位论文属于

- 1、保密 ，在 \_\_\_\_\_ 年解密后适用本授权书。
- 2、不保密 。

(请在以上相应方框内打“√”)

作者签名：

日期：2016年5月25日

导师签名：

日期：2016年5月25日